Rembrandt

Trench Hall

26.–35. Tausend

ÉMILE VERHÆREN

REMBRANDT

Übertragung
von
Stefan Zweig

Im Insel-Verlag zu Leipzig
1920

Erstes Kapitel

DIE STELLUNG REMBRANDTS IN DER HOLLÄNDISCHEN KUNST

ALLE, die in letzter Zeit Rembrandt beurteilten, haben ihn mit der Elle ihrer peinlichen, klugen und wohlunterrichteten Kritik bemessen. Sie haben sich bemüht, sein Leben in alle Einzelheiten aufzulösen, Jahr um Jahr, Freude um Freude, Trauer um Trauer, Unglück um Unglück, was zur Folge hat, daß wir ihn nun in allen seinen Kleinlichkeiten kennen, daß wir Interesse haben für seine Sammelwut, seine persönlichen Tugenden, seine väterliche Inbrunst, seine häuslichen Liebesgeschichten, und um seinen Wohlstand, seinen Untergang und seinen Tod wissen. Ein Inventar, das bis zum heutigen Tag erhalten ist, sowie etliche Dokumente, die sich auf die Vormundschaft seines Sohnes beziehen, haben einigen Kritikern Gelegenheit gegeben, wie Zählmeister in die äußere Existenz dieses großen Mannes einzudringen. Ihre genauen Untersuchungen haben gleichsam eine beharrliche Ameisenarbeit an seinem großen Ruhm verrichtet: sie haben ihn entkleidet, sicherlich mit höchster Achtung, aber doch mit einer grausamen, eindringlichen Neugier, und nun steht er nackt und gequält vor uns wie jener Christus an der Säule, den er gemalt haben soll, um sich über seine Gläubiger zu trösten.

Er hätte ihn auch malen können in Gedanken an seine zukünftigen Zergliederer und Biographen.

Die moderne, geduldige, schnüffelnde, zerkrümelnde, kleinpeinliche Kritik, die nur mit den feinsten Instrumenten arbeitet, war glücklich, ein so gewaltiges Stück Ruhm in ihre Klauen zu bekommen. Sie hat ihre Zähne darin eingegraben, ihn gierig ringsum von außen benagt; nie aber ist sie dazu gelangt, von innen aus diese gewaltige, dunkle Riesenmasse zu durchdringen. Was wir versuchen wollen, ist, eine Studie zu geben, die nicht von außen, sondern von innen zu erfassen strebt.

Die Theorie Taines über die Rasse, den Zeitpunkt und das Milieu müßte verzweifelt spitzfindig und klüglerisch angewendet werden, um ohne Vergewaltigung auch für das Genie eines Harmensz Rembrandt van Ryn zu gelten, dieses gewaltigen und tragischen Malers, der vielleicht noch gebieterischer als Lionardo die Phantasie unserer Zeit beschäftigt.

Wie alle Künstler allerersten Ranges ist Rembrandt weder durch seine Rasse noch durch das Milieu und die Stunde seines Auftretens hinlänglich zu erklären.

Daß die Metsu, Terburg, daß Pieter de Hooch oder die Brouwer, Steen, Craesbecke, van Ostade diesen ästhetischen Gesetzen unterliegen, sei zugegeben. Sie sind der Ausdruck ihres stillen, reinlichen, bürgerlich-sinnlichen Landes. Und sie kommen aus einer Zeit des Wohlstandes und des Wohllebens, da Reichtum und Ruhm

das Holland von damals endlich für seinen hundertjährigen Kampf gegen die Natur und gegen die Menschen belohnten. Sie, diese kleinen Meister, haben alle Vorzüge und Fehler ihrer Mitbürger. Ihr Hirn, ihre Geistigkeit quält sie nicht; sie erheben sich nicht zu den gewaltigen Ideen, die der Bibel und der Geschichte entströmen; sie fühlen nie Verzweiflung und Trauer durch das Äußere ihres Leibes nach innen dringen; sie wissen nicht das allmenschliche Gefühl in den Abgrund ihres Herzens zu versenken. Und die Schreie, die Tränen, die Schauer, die von Jahrhundert zu Jahrhundert rollen und deren Sturm die Patriarchen Abraham, Isaak, Jakob, die Könige Saul, David, die Apostel, die heiligen Frauen, die Jungfrau und Christus in ihrer Seele aufgefangen haben, beunruhigen diese kleinen Meister nicht.

In ihrer Mitte erscheint Rembrandt wie ein Wunder. Und nun bleibt die Wahl: entweder ist er es, Rembrandt, der Holland verkörpert, oder sie sind es. Schroff steht er ihnen gegenüber, ihr Kontrast, ihr Gegenteil. Es ist unmöglich, daß sie und er zur gleichen Stunde Repräsentanten des damaligen Holland sein können. Die Anhänger der Tainischen Theorie haben ihre Wahl zwischen diesen beiden Gegensätzen zu treffen. Aber die Entscheidung kann da wohl nicht zweifelhaft sein.

Rembrandt hätte wo immer geboren werden können, und zu jeder Zeit wäre seine Kunst die gleiche gewesen. Er hätte vielleicht keine Nachtwache gemalt, vielleicht

würde man in seinem Werke weniger Bürgermeistern und Schöffen begegnen. Aber das Wesentliche wäre immer gleich geblieben. Immer hätte er sich selbst mit dieser bewundernden und knabenhaften Eigenliebe gemalt, immer wieder mit vielfachen Formen die Züge der Seinen wiedergegeben; er hätte immer und überall aus der pathetischen Welt der Legenden und der heiligen Bücher die Tränen und die Schönheit des Schmerzes zu erneuern gesucht.

Er hat zu seiner Stunde das Werk Dantes, vom dreizehnten Jahrhundert, und das Shakespeares und Michelangelos vom sechzehnten gestaltet, und manchmal gemahnt er an die Propheten. Er steht aufrecht auf jenen Höhen, die alle Zeiten, alle Rassen und alle Länder überragen. Er ist von nirgendsher, weil er von überall ist.

Seine Geschichte ist leicht zu fassen, wenn man die Selbstherrlichkeit und die unendlich erweiterte Individualität, die dem Genie zu eigen ist, in Betracht zieht. Sicherlich: kein Künstler entgeht ganz seiner Umgebung; aber der Teil seines Selbst, den er ihr preisgibt, ist ein unendlich verschiedenartiger.

Solche glühend gehärtete Naturen prägen viel eher ihrer Umwelt das eigene Bild auf, als daß sie von ihrer Formung empfingen. Sie verschenken um vieles mehr, als sie erhalten. Und wenn sie einst in der Distanz der Jahrhunderte besser als jeder andere ihre Zeit zu verkörpern scheinen, so ist's, weil sie sie nach ihrer eigenen

Geistigkeit umschufen, sie niemals als das darstellten, was sie wirklich war, sondern als das, zu dem sie sie verwandelt hatten. Bonaparte erklärt nicht so sehr das Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts, als er es gestaltet hat. Das Holland des siebzehnten Jahrhunderts hat sich von Rembrandt ferngehalten. Es hat ihn weder verstanden noch unterstützt noch gefeiert. Mit Ausnahme der Schüler und einiger Freunde steht der Maler in seinem Lande allein. Zu seinen Lebzeiten vertraten Mierevelt und dann später van der Helst für die Welt die holländische Kunst. Und wenn heute diese Porträtmaler von den Gipfeln des Ruhmes herabgestiegen sind und sich mit seinen Niederungen begnügen müssen, so ist es nur, weil ganz Europa Rembrandts Meisterschaft endlich erkannt und verkündet hat. Er hatte unter der verhängnisvollen Vorliebe der breiten Masse für die Mittelmäßigkeit zu leiden; denn er schien zu seltsam, zu geheimnisvoll, zu gewaltig. Die kleinen holländischen Meister malten entweder zierliche und gesellschaftliche Motive, oder sie erfüllten ihre Bilder mit gefälliger Heiterkeit, mit Übermut, Spott, Lustigkeit und festlichen Farcen. Ihr Humor war der von guten Trinkern, übermütigen Raufern und Schürzenjägern. Sie waren eigentlich nichts als gute Kinder. Streiften einmal ihre Sittenstudien an das Sündliche, so strichen sie lachend oder singend daran vorbei.

Vor allem aber: sie scheuten das Äußerste. Wenn auch

die Trunkene von Steen nicht recht zum würdigen Ernst eines bürgerlichen Wohnzimmers passen will, so muß man schließlich bedenken, daß es kaum irgendeinen alten Amsterdamer gab, der sich nicht auch schon einmal in aller Verborgenheit in irgendeinem dunkeln Hause beim Trunk vergessen hätte. Die Bilder dieser Maler wurden so gewissermaßen zum Spiegel der heimischen Laster.

Öffentlich verurteilte man sie, um sie im geheimen zu vergöttern. Ihre zierliche Kunst, mit den feinen und perlmutternen Tönen, mit der sorgsamen, ziselierten Zeichnung und ihrer reichen Putzhaftigkeit entzückte alle Welt. Einige von ihnen, wie Pieter de Hooch, Terburg, Vermeer van Delft, waren auch wirklich untadelige Künstler. Und die Liebhaber solcher Kunst verstanden es wohl, ihren Schützlingen kräftigen materiellen Rückhalt zu verleihen. Rembrandt aber, wild und unabhängig, stach schreckhaft ab von all diesen Zahmen, die rings um ihn schufen. Wenn er einmal lachte, dann erregte er Ärgernis durch die Kühnheit seines Übermutes. Er kannte keine Zurückhaltung. Mit bestem Willen konnte man vielleicht noch seinen Ganymed entschuldigen — wie aber Aktäon, der Diana und ihre Nymphen überrascht?

Denn das war nicht mehr gemüflicher Scherz, sondern das Laster in seiner wildesten Schamlosigkeit.

Und mehr und mehr durchbrach er als Maler die Wände der Vorurteile und Gebräuchlichkeiten. Er stieß an, er

verletzte und verwirrte. Immer und überall schritt er fort bis zum Äußersten.

Im Aktäon war es das Übermaß des Lasters, in dem Jakob, der das blutige Kleid Josefs findet, das Übermaß der Verzweiflung, in den Jüngern von Emmaus das Übermaß des Unaussprechlichen. Beständig war die Regel überschritten. Nun ist aber die Regel, dieses nicht Zuviel und nicht Zuwenig, das Ideal jenes ruhigen, bedächtigen, gelassenen, praktischen und bürgerlichen Wesens, das im Grunde jedes echten Holländers steckt.

Catz, der lehrhafte Poet, verstand sich auf dieses bürgerliche Ideal. So wie die Häuser, die gerade so hoch auf der Höhe der Dünen errichtet sind, daß die Fluten sie nie erreichen, so ist sein Werk gerade auf der Höhe der Sitten und Gebräuche seines Volkes. Seine Heiterkeit ist lächelnd, seine Ideen gesund, seine Wahrworte unbestreitbar. Noch heute dienen in den Ratschlägen der Meister für ihre Gesellen, der Eltern für ihre Kinder diese seine Erkenntnisse, die er bloß aus dem gesunden Menschenverstande schöpfte, zur Belebung der Monotonie von Rede und Predigt. Man findet in seinen Vierzeilern oder Zehnzeilern zwar keinerlei Gedankentiefe, keinen Blitz von profundem Geist oder Genie, aber sein Ton ist weltmännisch, seine Philosophie zutreffend, sein Wort geschickt, seine Beobachtung sicher und treffend. So wie die Maler der Sitten und der kleinen

Scherzhaftigkeiten, so ist auch Catz aller Gewaltsamkeit, aller Tiefe und jedem erhabenen Aufschwung feindlich. Sein geistiger Gesichtskreis ist eng; indessen das, was er findet, ist gemeinverständlich, stammt unmittelbar von der Erde und nicht von den Sternen.

Im allgemeinen erklärt man die Ungunst, die sich gegen Rembrandt nach der Vollendung der Nachtwache entlud, aus kleinlichen Beweggründen. Die Vornehmen, sagt man, die auf diesem Werke abgebildet waren, hätten den Meister öffentlich getadelt, weil er sich zu viel Freiheiten in der Auffassung und Gestaltung seines Werkes erlaubt hätte. Dieser oder jener hätte sich nicht für ähnlich erkannt. Die Verteilung der Plätze sei nicht gerecht vorgenommen worden, obwohl doch jeder seine hundert Gulden bezahlt hätte, um in der ersten Reihe zu figurieren. Doch das sind bloß oberflächliche Beweggründe. Daß sich Rembrandt mit seinen Mitbürgern in einer künstlerischen Angelegenheit verfeindete, und daß diese Feindseligkeit sich bis zu seinem Tode hinzog, hat seinen Grund nicht in einzelnen Zufälligkeiten, sondern in einer tiefinnerlichen Unstimmigkeit. Die Nachtwache war nur der Vorwand, der Anlaß. Die wirkliche Ursache war Rembrandts Genie.

Und dieser verhängnisvolle Zwiespalt zwischen dem Genie und seinem geographischen Milieu beweist schon für sich allein, daß niemals ein Genie sein Land verkörpert. Sie erscheinen dort immer wie Aufrührer und Un-

ruhestifter, wie wilde Wesen, die einzig damit beschäftigt sind, eine neue Wahrheit auszusprechen, die in ihnen allein verschlossen ist und um die sich ihre Zeitgenossen nicht kümmern. Die meisten von ihnen leben und sterben wie Rembrandt, einsam, wenn nicht gar ausgestoßen, und ihre einzige Hoffnung ist ein kleiner Kreis von Menschen, die sie zuerst erstaunen, um sie später zu erobern und zu beherrschen. Und wäre diese nicht, so würde man sie als Narren behandeln und einsperren.

Der kleine Kreis, der Rembrandt rettete, bestand aus seinem Freunde, dem Bürgermeister Six, dem Kalligraphen Coppenol, dem Sammler Claes Berchem und aus den Schülern, die sich der Meister herangebildet hatte.

In den Augen der Menge erscheint Rembrandt als ein Monstrum. Er lebt statt in der Wirklichkeit in der höheren und wunderbaren Welt, die seine Phantasie sich erschuf und die sein wahres Milieu wird. Die ewige Legende trinkt seine ganze Lebensstunde, seine irdische Zeit auf, um sie in eine ewige zu verwandeln.

Er schafft tiefsinnige und nie gesehene Architekturen, er wandelt in Traumlandschaften, er bekleidet seine Menschen mit barocken und prunkvollen Kostümen: Männer in goldenen Gewändern, Hohepriester, Rabbiner und Könige erstehen in seiner Kunst. Er erfindet wie Shakespeare eine neue Religion der Schimäre und der Poesie; aber ganz wie Shakespeare bleibt er trotz aller

Ausschweifungen des Traumes und des Lichtes so tief und innerlich menschlich, als es überhaupt zu sein möglich ist. In der Tat, alle diese fabelhaften Aufhäufungen seiner farbigen Welten, der Lichter und der Gewandungen, all diese Trunkenheit, die ihn in den Taumel der Seher emporzuheben scheint, sie entfernen ihn nicht für einen Augenblick vom Ewigmenschlichen. Er vereinigt alle Gegensätze in einem einzigen Werk, er mengt in einer Darstellung die blutigste und nackteste Wahrhaftigkeit mit der kühnsten, freiesten und überraschendsten Phantasie. Er ist die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft. Er ist, um es ganz zu sagen, einer jener zauberhaften und seltenen Sterblichen, in denen jene Vorstellung sich atmend entwickelt, die sich die Dichter vom Gotte machen und die von Jahrhundert zu Jahrhundert in der Brust anderer übermenschlichen Wesen sich erschließt.

Für uns bleibt der geniale Mensch ein Problem, das der zukünftigen Kritik, der zukünftigen Wissenschaft angehört. Er erscheint am äußersten Rande der Gattung. Und nur manchmal vielleicht, unter besonders günstigen Umständen, vermag er dank der glücklichen Andersartigkeit seines Gehirns eine neue Gattung zu schaffen, indem er sich zunächst durch glückliche Vermischung an eine unmittelbare Nachfolgerschaft weitergibt, um erst dann, in weiterem Verlaufe, unter den Nachfahren lebendig zu erstehen.

Zweites Kapitel

DAS LEBEN REMBRANDTS

WEISS auch das Genie Rembrandt sich von seinem Milieu und seiner Zeit zu befreien, verhängnisvollerweise bleibt doch sein äußeres Leben darin befangen. Sie umlagern es von allen Seiten und versuchen, seiner Herr zu werden.

In den Jahren seiner inneren Heranbildung und des künstlerischen Tastens hat seine Zeit noch Gewalt über ihn; aber sobald der Maler sich selbst gefunden hat, das heißt, sobald er der Rembrandt ist, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, nimmt er den Kampf mit ihnen auf, schiebt sie so weit als möglich von sich weg, um sich inmitten der rauhen Wirklichkeit eine Traumexistenz, ein schwungvolles, prunkendes, phantastisches Leben zu schaffen, das er freilich dann eines Tages jählings als Besiegter, als Bankeroteur verlassen muß. Dies ist die schließliche tragische Folge seiner mangelnden Fähigkeit, sich seinem Milieu anzupassen.

Rembrandt wird zu Leyden am 15. Juli 1606 geboren, nahe den Stadtwällen, an einem der Arme des Rheins, der die Stadt durchfließt. Seine Eltern sind Harmen Gerritszoon, was besagen will: Sohn des Gerrits, und Neeltgen Willemsdochter, was besagen will: Tochter des Willem. Er ist ihr fünftes Kind. Harmen Gerritszoon

ist ein guter Bürger. Er will, daß sein Sohn sich humanistisch bilde und Gelehrter werde, um dann durch seine Wissenschaft der Stadt und Republik zu dienen. Rembrandt aber ist widerspenstig und weigert sich, den Rücken über Bücher zu krümmen. Mit dreizehn Jahren tritt er in das Atelier Jakob van Swanenburghs ein, eines mittelmäßigen Malers, dessen Name längst vergessen wäre, hätte ihn nicht Rembrandt als den seines ersten Meisters genannt.

Harmen Gerritszoon ist ein Müller. Und in einer Mühle, in einem Hause von Wind, Regen und Sonne spielt sich die Kindheit seines Sohnes ab.

Eine Mühle ist beflügelt, sie zittert, bebt, bewegt, sie schwingt um sich, ist in ewiger Veränderung, wechselt mit jedem Augenblicke ihr Aussehen und lebt nur im Raume und in den Lüften. Die ganze Unendlichkeit scheint hinter ihr zu stehen und sie zu durchdringen. Für einen Künstler ist eine Mühle ein idealer Aufenthalt. Er kann in ihrem Innern tausend fast übernatürliche Formen des Lichtes durchforschen, um dann, sobald er nach außen tritt, die ganze Natur wie verwandelt vor sich zu schauen. Der erste Aufenthalt Rembrandts ist also wie jenseits des Lebens gelegen. Und später noch, da er längst seinen Aufenthalt in den Städten genommen hatte, ist er immer wieder bemüht, sich einen ähnlichen, idealen Aufenthalt zu schaffen, der ihn an den seiner Kindheit erinnern könnte. Es gelingt ihm niemals, sooft er auch den Versuch erneuert.

Nach dem ersten Unterricht, den er bei Swanenburgh empfing, reiste er nach Amsterdam. Dort trat er als Schüler im Jahre 1623 bei Lastman ein. Dieser Meister hatte, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, eine Neigung zur italienischen Kunst und verfälschte so eigentlich in seinem ganzen Schaffen die eigene Natur. Obwohl Nordländer, war er doch von fremden Neigungen und Stilen befangen, und sein zwitterhaftes Werk verlor immer mehr an Wert, je mehr es sich in seinen Augen einer trügerischen Größe näherte.

Dennoch übte er auf Rembrandt einen gewissen Einfluß aus. Die unsymmetrische Disposition seiner Vorwürfe sowie das Bizarre und Exotische im Aufputz seiner Figuren sind ihm von Lastman suggeriert worden.

Nach einem letzten Aufenthalt in Leyden nimmt Rembrandt schließlich in Amsterdam seinen ständigen Wohnsitz. Er trifft dort im Jahre 1630 ein.

Diese Stadt tatkräftiger und stolzer Kaufleute, das Venedig des Nordens, war gerade damals, da die Unabhängigkeit Hollands endlich von Spanien offiziell anerkannt war, im Aufstieg zu großem Glanz und unerwartetem Wohlstand. Ihr Hafen ist in voller Entwicklung. Häuser mit schweren Fronten, die ornamentierten Kuchen gleichen, mit dichten Kränzen, Kugeln und Vasen längs oder oberhalb der Giebel, mit ihren vielen Fenstern, die den grauen und nebligen Tag trinken, reihen sich die Kanäle

entlang. Der Anblick ist der einer satten Wohlhabenheit. Frauen mit gesteiften Halskrausen schauen stundenlang hinter den Fensterscheiben die Fassaden von gegenüber an, die doch ganz so sind wie ihre eigenen. Es gibt wenig Lärm. Alles ist geregelt, bestimmt, richtig vorausgesehen und abgezirkelt. Das Leben wird hier wie ein Rechenbuch mit aufrechten Zeichen und Ziffern. Denn die Bürger von Amsterdam sind Puritaner. Sie haben mit ihrem Blute die Reformation erkämpft, die sie nun in einem hohen und ruhigen Stolz, aber auch in einer monotonen Traurigkeit erstarren läßt. Und diese rasch beruhigten Neuerer und Revolutionäre befürchten jetzt nichts mehr, als daß man in Zukunft noch einmal die eingezirkelte und genaue Gleichmäßigkeit ihres Lebens stören könnte. Und obwohl sie die Freiheit des Gedankens dulden, so beschränken sie doch die des Benehmens. Sie haben die Ideen frei gemacht, aber die Taten gebunden.

In dieser Stadt der Konventionen, Vorurteile und Gesetzlichkeiten versucht nun Rembrandt, sich ein freies, eigenartiges, heidnisches Leben zu schaffen.

Im Jahre 1634 heiratet er dort, man weiß nicht dank welcher glücklichen Zufälle, er, ein Müllerssohn, ein Plebejer, dessen Vater keinen andern Namen hat als den „Sohn des Gerrits“, eine zierliche Patrizierin, Saskia van Uylenburgh, die unter ihre Verwandtschaft Leute des Magistrats, Schriftsteller, Pastoren und selbst einen Maler

zählen durfte, Wybrand de Geest, von dem ein wertvolles Werk im Museum von Stuttgart noch zu sehen ist. Saskia war früh zur Waise geworden, und eine ihrer sechs verheirateten Schwestern hatte sie bei sich aufgenommen. Sie heiratete im Alter von zweiundzwanzig Jahren.

Man kann sich vorstellen, mit welchem Jubel, welcher Begeisterung, welchem Überschwang Rembrandt sie in seinem Hause an der Bloemengracht empfing, wo schon zahlreiche Schüler als Zeugen seiner Meisterschaft das Atelier füllten. Fest mag damals auf Fest gefolgt sein, Tage der Freude Tagen des Fiebers. Das Maß und die Regel, die dem guten Amsterdamer Bürger so unverletzlich schienen, sie galten nicht für diese Künstlerfamilie, die untereinander durch ein werdendes Genie geeint und beherrscht war. Sie alle nahmen für sich und für ihn den heitern Despotismus einer jungen, glühenden Königin gern entgegen, die ganz für die Liebe und ihre Triumphe geschaffen schien.

Man kennt heute Saskia van Uylenburgh. Sie nimmt jetzt in der Kunst eine Stellung ein wie die Fornarina Raffaels, die Helene Fourment des Rubens und die Geliebte Tizians. Eines ihrer ersten Bilder (ungefähr aus dem Jahre 1633) ist das im Museum von Kassel. Schon ist sie dort geschmückt wie eine Prinzessin mit ihrem großen Hut von gedämpftem Rot, der einen Schatten über ihre Stirne wirft, mit ihrer leichten und schräg geschwungenen

Straußenfeder, mit ihrer blauen und goldgenestelten Robe. Ihr Typus ist nicht der einer selbstverständlich anerkannten Schönheit. Ihr Teint ist frisch; kleine, zierliche Augen leuchten unter der glatten Stirne, und ein feines, frisches Lachen gibt ihre blanken Zähne frei.

Rembrandt muß vor diesem Frauenblick, er mit seinem wilden und verschwenderischen Temperament, der Liebhaber gewesen sein, der sich gern besiegen läßt, weil er sich seiner Stärke zu sehr bewußt ist. Zweifellos hat er ihr alles gewährt, was es nur an Einfällen und phantastischen Wünschen in ihrem weiblichen Begehren gab, immer wohl war er zu ihren Knieen mit Hingebung und Glut. Sie wiederum, sicher ihrer Gewalt, hat wohl kein Bedenken gehabt, ihm gleichzeitig Gattin und Geliebte zu sein, und diese doppelte Hingabe muß die Willenskraft dieser beiden ständig gesteigert haben.

Ein Bild von 1635 in der Dresdener Galerie zeigt sie bei Schmaus und Schwelgerei. Der riesige Rembrandt hält seine feine und zarte Frau auf den Knien und schwingt zu ihrem Wohl einen gewaltigen Becher voll schäumenden Weines. Sie scheinen inmitten ihrer überschwenglichen Existenz überrascht. Rembrandt als Krieger gekleidet, mit goldenem Gehänge und dem blinkenden Degen an der Seite, gleicht einem galanten Reitersmann, der mit einem Mädel Scherz treibt. Er kümmert sich nicht darum, daß jemand dieses übermütige Sichbrüsten nicht nach sei-

nem Geschmack finden könnte; er sieht nur eins: daß seine Frau schön und geschmückt ist – ihr Busen ist üppig umhüllt, das Kleid von Seide, die Haartracht königlich, ihr Hals von Medaillons umrankt –, und daß man sie bewundern muß. Er hat keine Angst, unvornehm oder herausfordernd zu wirken, da er doch kein anderes Maß duldet als das in seinen Instinkten, seiner Kraft und seiner besonderen Natur gegebene. Er lebt in einer Welt des Traumes und der Freude, fern von den andern. Und nie kommt es ihm in den Sinn, daß man an ihm Anstoß nehmen oder ihn tadeln könnte.

In einem spätern Bilde, aus dem Jahre 1636, zeigt er uns, ein zweiter Kandaules, seine Frau im Bett. Denn die Danae der Eremitage ist nichts anderes als die wundervoll entschleierte, nackte Saskia, auf deren heißen und blühenden Leib das göttliche Gold der Legende regnet. Welch ein berauschendes Liebesfest! Wie dieser Körper zart ist, gleichzeitig üppig und fein modelliert, von einer wie freudigen und weichen Jugendlichkeit; wie er sich schelmisch belebt unter den Liebkosungen des leuchtenden Metalles, wie er sich wollüstig hingibt den schmeichelnden Berührungen der schönen, goldenen Ströme! Ohne jede Verschleierung, ohne jede Lüge ist dieser Körper uns in allen seinen intimen Einzelheiten gezeigt. Saskia stellt späterhin Rembrandt der Reihe nach die Danae, die Artemis und Bathseba dar; sie verkörpert die jüdischen Bräute und die

Kaiserinnen des Orients —: sie bleibt für ihn sein ewiger, Körper gewordener, gepriesener und erhabener Traum. Für diese Königin seiner phantastischen Reiche ist ein Palast vonnöten. Rembrandt schafft ihn ihr. Alles, was die fernsten Länder an Seltsamkeit, an Merkwürdigkeit, an Kuriositäten und Närrischkeiten nach Europa senden, alles noch nie Dagewesene und Unvermutete, das die Schiffe von den Morgenländern in die christlichen Reiche bringen, kauft er an, um damit sein Haus zu schmücken. Sein Inventar belehrt uns darüber, was für feuer- und flammenfarbene Vögel, wieviel seltene Steine, wieviel erstaunliche Muscheln er für seine Augenlust zusammenraffte. O, welche irdischen Gärten er in seinen Träumen schauen mußte, welche fernen Länder, die im geheimnisvollen Einklang waren mit seinen eigenen inneren feurigen Visionen, Länder, deren Blumenreiche sich ihm auftaten, deren Steine er kristallen schimmern sah und in denen die faunischen Wesen sich noch regten. Wie Shakespeare in seinem Theater, so entreißt auch er sich seiner Zeit und seiner Stunde, um sich selbst ein neues Leben voll heißer und unerhörter Reize zu schaffen, ein Leben voll Ruhm und Reichtum, Verschwendung und Überschwang. Er ist der ewig Heimwehkranke, der sich in alle verlorenen Paradiese zurücksehnt. Verhängnisvollerweise aber zerschmettert die harte Wirklichkeit mit dem wilden Niedersturz ihrer donnernden und schweren Massen

immer solche Existenzen, die ihr Gewicht und ihre Gewalt mißachten.

Die phantastische Art, die in Rembrandts Hausstand herrschte, beunruhigte schon im Jahre 1638 seine Angehörigen. Sie beschuldigten ihn, sein Erbteil zu verschwenden, sich in wilden Ausgaben zugrunde zu richten „in Schmuck und Schauprunk". Er führte einen Prozeß gegen sie, den er freilich nicht gewann. Von diesem Augenblicke an wacht eine peinliche und drohende Kontrolle über seiner Lebensführung. Wie sehr er auch versuchte, sein traumhaftes Leben fortzusetzen, es gelang nie mehr so ganz, der reine, unbesorgte Glanz war verschattet. Sein Glück war verwundet, um dann schließlich wie ein allzu fruchtbeschwerter Zweig niederzubrechen und plötzlich hin zur Erde zu schmettern.

Unerwarteterweise starb Saskia. Sie hatte Rembrandt vier Kinder geschenkt, von denen nur das letzte, der damals sechs Monate alte Titus, sie überlebte. Ihre Todesursache ist unbekannt. In ihrem Testament setzte Saskia ihren Mann zum Vermögensverwalter ein, vermachte ihm den Zinsengenuß ihres gesamten Besitzes, ernannte ihn zum Vormund ihres Sohnes, ohne ihm irgendeine Rechenschaftsablegung über seine Verwaltung aufzuerlegen. Nur die Verpflichtung, Titus zu erziehen und ihn zu dotieren, war darin enthalten. Dieses Unglück traf Rembrandt am 19. Juni 1642. Bei einem so spontanen, so außerordent-

lichen Menschen, wie er es war, mußte ein solches Ereignis die letzten Tiefen des Wesens erschüttern. Aber der Trost scheint ihm dennoch ziemlich rasch gekommen zu sein. Wir sehen ihn seit diesem Augenblicke sich enger an seine Freunde anschließen, auf dem Land bei seinem Freunde, dem Bürgermeister Six, Wohnung nehmen, viele Porträts vollenden, viele Landschaften skizzieren, sich mit der Wirklichkeit so gut wie möglich abfinden, ein wenig feindselig gegen seine Träume, weil sie so jäh in Scherben brachen wie ein kostbarer Becher. Die Wirklichkeit, die er bisher verachtet hatte und die nun an ihm Rache nimmt, packt ihn wie eine Beute, wirft ihn nieder und plündert ihn. Und einen Augenblick lang scheint es, als wollte sie ihn gänzlich niederringen.

Aber bald verwandelt Rembrandt seinen Schmerz in Traum, wie einst seine Freude. Sicherlich, auch er nimmt so irdische Gestalt als nur möglich an; er verschließt sich in schluchzende oder stumme Verzweiflung, er verkörpert sich tragisch und ungeheuer in diesem oder jenem Kunstwerk voll Gewalt oder Tränen, er verwandelt sich in unendliches Weltleid, gleichsam als ob aller Menschen Qual und Trauer in ihm enthalten wäre. Mit den Trümmern, mit den letzten Resten seiner Existenz und seiner Liebe weiß sich Rembrandt trotz alledem ein übernatürliches Reich, ein Paradies zu schaffen.

Von Saskia blieb ihm ein Kind, der Knabe Titus. Und

überdies dank der Aufopferung einer Magd, Henrikje Stoffels, der Anschein eines Haushalts, eines Heims. Das genügte ihm schon, daß er sich wie einst ein Zauberer von Festen und der Kunst dünkte, ein Magier, dessen Leben irgendwo auf einer Insel von Glanz, Schönheit und Reichtum dahingeht. Die Brutalität und die Roheit des Elends, die Unerbittlichkeit und Peinlichkeit, sein finanzieller Zusammenbruch, die Leute vom Gericht und die Fäuste der Gläubiger, vergebens hämmern sie an seine Türe und stören ihn im Schlaf und Wachen. Er leistet Widerstand bis zum letzten, entreißt seine Kunst ihren Griffen, rettet sie vor ihrem kalten und wortklauberischen Zorn und verwirklicht so trotz alledem, trotz ihres Widerstandes, ihres Gezänks, ihrer Schreie das erhabene und leuchtende Werk, für das er sich auf Erden verpflichtet fühlte.

Sobald er zahlungsunfähig geworden ist, entreißt man ihm die Vormundschaft über seinen Sohn. Die Waisenkammer setzt ihm zuerst Jean Verbout und Louis Crayers zur Beaufsichtigung ein. Sein Haus in der Joden Breestraat wird verkauft. Eine Reihe von Prozessen liefert ihn dem neuen Vormund und den Gläubigern aus. Und immer dient die leichtfertige Rechnungslegung Rembrandts als Angriffspunkt für all ihre Reklamationen.

Nun ist er gehetzt, angegriffen, verachtet. Seine Ehre hat Schiffbruch gelitten. Mit Titus und Henrikje sucht er

in irgendeinem gemieteten Zimmer Asyl. Dort lebt er von der Hand in den Mund, vom kärglichen Kredit, den man ihm noch gewährt. Er ist der Ärmste der Armen, der Bemitleidenswerte, auf den sich die ganze Gesellschaft stürzt und den sie zum Selbstmord treiben würde, wäre seine Seele für sich allein nicht stärker als sie alle. Inmitten dieses Niederbruches findet er ganz sich selbst. Da er nun nur mehr Titus, Henrikje und sich selbst zu Modellen hat, beginnt er wieder zu malen wie in jenen schönen Tagen, da Saskia noch lebte. Er verwandelt Titus in einen märchenhaften Pagen, Henrikje, die Magd, in eine Prinzessin ferner Fabelländer. Der Schmuck, die Seide, das Gold, Samt und Pelze, alles, was einst sein zauberischer Pinsel liebkoste, erscheint wieder neu, aber nun in hellem und übernatürlichem Lichte gebadet. Er malt sie alle prunkvoll und zauberhaft. Er dünkt sich selbst bald Prinz, bald Herr und König, und trotz seines erniedrigten, klaffenden äußeren Lebens hat er nicht das Bewußtsein dessen verloren, der er war. In einem seiner letzten Selbstporträts (Sammlung Carstanjen, Berlin) scheint er gealtert, zerfaltet, sichtbar schon gebrochen, aber doch gehärtet von Stolz und Trotz. Seine kleinen Augen schauen kühn auf den Betrachter, und wie triumphierend belebt trotz alledem das offene Lachen seinen zahnlosen Mund.

Rembrandt starb am 8. Oktober 1669. Henrikje Stoffels

war ihm 1663, Titus 1668 vorangegangen. Ganz allein war er, als er die Welt verließ. In dem Register von Westerkerk ist die Eintragung seines Leichenbegängnisses an diesem Tage zu lesen.

Seine ganze Verlassenschaft bestand aus „Gewändern von Linnen, der Leinwand zum Malen und seinen Arbeitsutensilien". Sterben bedeutete für ihn: aufhören zu schaffen.

Drittes Kapitel

REMBRANDTS CHARAKTER

DER letzte Wesensgrund von Rembrandts Charakter ist ein unbewußter, aber ungeheurer Egoismus. Alle ganz bedeutenden Menschen sind so veranlagt. Sie leben ausschließlich für ihre Kunst, und ihre Kunst ist nichts anderes als sie selbst. Sie handeln immer aus reinen Beweggründen, ohne sich des Erstaunens bewußt zu werden, das sie hervorrufen. Sie täuschen oft die Betrachter durch ihre freundlichen und manchmal bewunderungswerten Gebärden, sie sind groß und von erhabenem Ernst im Unglück; aber alle ihre Handlungen, so prachtvoll sie auch sein mögen, sind ausschließlich Betätigungen ihres innern Stolzes. Ihr Tugendbegriff oder vielmehr das völlige Fehlen von moralischen Maßen entsteht ausschließlich aus ihrer überlegenen Gleichgültigkeit gegen alles andere außerhalb ihrer selbst. Sie erheben sich zu einem höheren Lebensbegriff, wo das Gute und das Böse weder aus Bemühung noch aus Schwäche zu erklären sind. Die geistig Hervorragendsten von ihnen lächeln der Menschheit freundlich zu, bemitleiden sie, versuchen sie zu trösten, haben Erstaunen für all dies Unglück, das nie aber bis an ihr eigenes Selbst heranreicht; sie nehmen das Glück entgegen, ohne davon berührt zu werden, und leben so durch die

Tage und Jahre hin, gleichsam unberührbar von all dem, was sonst die Menschheit bewegt.

Rembrandt ist ein Schüchterner. Eines seiner ersten Bilder, das Knabenporträt aus der Sammlung Pierpont Morgan, zeigt ihn in einer aufmerksamen Haltung mit gleichsam verborgenen Gebärden, sanften Antlitzes und verinnerlichten Blicks. Hier tut sich eine Tür in seine eigene Natur auf, und die große Innigkeit dieses Menschen wird klar.

Und dieser Schüchterne ist gleichzeitig kindisch knabenhaft. Er bleibt es in allen Wechselfällen seines Lebens bis zum Tode. Er hat eine naive Liebe für sich selbst. Ob es ihm gut geht oder schlecht, in Freude oder Trauer, immer bildet er liebkosend seine eigenen Züge, seine Geste und seine Kleidung nach. Wie ein Kind vor dem Spiegel freut er sich, sein Lachen, seine Tränen, seine Grimasse zu betrachten. Er malt sie immer so, wie er sie sieht, ohne je daran zu denken, daß er Angst haben sollte, damit lächerlich zu werden. Er findet alles, was er tut, für recht und will, daß man's wisse und sehe. Er gestattet nicht, daß man Teilnahme dem verweigere, was ihn beschäftigt. Seine Freude schäumt über bis zur Herausforderung, sie kennt keine Zurückhaltung, keine Scham. Und diese maßlose Selbstliebe erstreckt sich bei ihm auch auf alle, die an seiner Seite leben. Die Seinen, das ist ja nochmals er selbst, und für sein Empfinden leben sie ja nur

in seinem Leben. Sind sie schön, so empfindet er Stolz, als ob er's selber wäre. Sein Vater, seine Mutter, sein Bruder, seine Schwester, seine Frau, seine Kinder, seine Magd, seine Freunde, er malt sie alle mit derselben Freude wie sich selbst. Er beleuchtet sie mit seinem Glanz, sie leben gemeinsam mit ihm, sie dienen seinem Glück, durch ihn werden sie ihrer eigenen Existenz entrissen und emporgetragen, ganz empor in seinen Traum.

Aber – es ist ein merkwürdiges Phänomen – sobald eines dieser Wesen, die durch seinen naiven und wundervollen Egoismus von ihm aufgesaugt wurden, sich von ihm löst, erscheint ihm der Verlust durchaus nicht so tief und schmerzlich fühlbar, als man es vermuten möchte. Als Saskia, die er so sehr liebte, starb, tröstet sich Rembrandt verhältnismäßig schnell. Es genügte, daß eine andere Frau, irgendeine einfache Magd, die seine Phantasie beschäftigte, sein Leben kreuzte, um den Schmerz verstummen zu machen, um die Lücke, die der Tod in seinen Lebenstraum gerissen hatte, wieder auszufüllen.

Und ebenso, wenn er, ohne die Arbeit auch nur für einen Augenblick zu unterbrechen, seinen Untergang ertrug, so war es, weil die Meinung der Welt ihn zwar aufreizen, nicht aber vernichten konnte. Solange er selber nicht getroffen ist, war noch nichts verloren. Im tiefsten Grunde seines Lebens blieb die Illusion,die Phantasie immer Herrscherin. Sie war für ihn der ewige Jungbrunnen,

gleichzeitig seine Kunst und sein Leben; sie erklärt gleicherweise seinen Charakter und seine Malerei. Ich möchte ihn gerne darstellen, wie er nur dank ihr allein handelt und schafft; denn nur sie allein beleuchtet seine offenkundigen Widersprüche, sein Lachen über den noch kaum getrockneten Tränen, seine Niedergeschlagenheit, die sofort wieder neuem Kraftgefühl weicht, seine immer wieder erneuten Liebesabenteuer, sein leichtes Vergessen, sein Geringschätzen und Verachten, seine großen Taten und seine Torheiten. Alle diese Antithesen weiß er in ein einziges Bündel zu flechten, das er mit den goldenen Bändern dieser einzigen, ihn ganz beherrschenden Phantasie verschnürt, um es dann aufrecht durch sein Leben zu tragen. Er scheint vielfältig und widerspruchsvoll, in Wahrheit aber ist er logisch, ohne es selber zu wollen.
Die Reinheit, die Naivität, dieses Geschenk der Kindheit, das er unverstümmelt bewahrte, panzerte ihn gegen die Menschen und gegen die Dinge. Die Gleichgültigkeit und jener brennende Egoismus, der in ihm bis zum letzten Tage wie ein Fest mit tausend Feuern glühte, sicherten ihm den Sieg, selbst dort, wo er unterlag. Ein solcher Charakter war unbedingt vonnöten für seine Arbeit, für seine geistige Leistung. Wäre er nicht dieserart gewappnet gewesen, sein Werk wäre auf halber Höhe unterbrochen worden und ermangelte jenes erhabenen Gipfels, mit dem er sein Alter gekrönt hat.

Viertes Kapitel

SEIN WERK

DIE antike Kunst sucht die Erhöhung des Irdischen durch Beruhigung, die christliche durch Charakterisierung zu gewinnen. Ein erhabener Ernst herrscht in den Darstellungen des Lebens der Antike, indessen unsere Kunst, sobald sie in Italien, in Flandern, in Frankreich, in Deutschland zur Entfaltung gelangt, sich vorwiegend mit der psychologischen Herausmodellierung beschäftigt. In den Werken Crivellis und denen Mantegnas, in den Triptychons der van Eyck, in den Statuen der französischen Kathedralen, in den Blättern Dürers und Holbeins behält überall dieser unablässige und großartige Suchertrieb die Oberhand. Rembrandt wendet all seine Bemühungen in die gleiche Richtung und triumphiert darin noch herrlicher als jeder andere seiner berühmten Vorgänger. Die göttliche Schönheit der Antike verwandelt sich unter seinen schaffenden Händen in eine pathetisch-irdische Wahrhaftigkeit. Sein Gottvater, seine Jungfrauen, seine Heiligen, seine Venus, Proserpina, Diana, Danae und Ganymed haben teil an allen Entstellungen, Leiden und selbst Häßlichkeiten, mit denen die Menschheit geschlagen ist. Sie sind uns nahe, ja sie sind wir selbst. Sie bezeugen — man vergleiche nur den Christus in den „Jüngern von Emmaus“ —

eine plötzliche Erschütterung, die wir, dank unseres eigenen ergriffenen Gefühls, mit Mitleid in uns wiederfinden, die aber von Rembrandt an ihnen ins Herrliche gesteigert ward. Sie sind in einem Maße charakteristisch, wie es Menschen in der Kunst bisher noch nie gewesen waren.

Für die Kritik stellen im allgemeinen die drei berühmten Bilder, die „Anatomie" (1632), die „Nachtwache" (1642) und die „Tuchmacher" (1661), die drei Arten der Malerei Rembrandts dar. Solche Einteilungen haben zwar den Vorteil, eine Methode in das Dickicht der Durchforschung eines Gesamtwerkes zu bringen, aber sie scheinen mir zugleich oberflächlich und gefährlich. Rembrandt hat niemals eine Art zu malen aufgegeben, um mit einer andern zu beginnen. Er hat sich niemals, abgesehen von Lastman, irgendeinem Einflusse unterworfen; er hat sich logisch entfaltet, da er die Möglichkeit von Wandlungen immer nur in sich selbst fand. Man kann also entweder sagen, daß er nur eine Art zu malen gehabt habe, nämlich die seine, oder daß er deren eine Unendlichkeit hatte, je nachdem man eben sein unablässiges geradliniges Fortschreiten oder seine erstaunliche Selbsterneuerung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und sogar von Jahr zu Jahr ins Auge faßt.

Im Anfange malte er trocken, hart, minutiös („Der Geldwechsler" 1627, „Paulus im Gefängnis" 1627). Die Faktur dieser Bilder ist schwer, die Farbe dick, brandig; aber schon bietet die Art der Darstellung eine Über-

raschung. Das alle Objekte überströmende Licht beschäftigt hauptsächlich seine Aufmerksamkeit. Nach und nach führt ihn der Wille, die Außenwelt ganz von nahe zu fassen, zu einer sorgfältigen, glatten, reinlichen Kunst. Er sucht eine Harmonie von Blau, mattem Grün und rosafarbenem Gelb. Einige Bilder („Ischariot, der die dreißig Silberlinge zurückgeben will" 1628 oder 1629, „Christus und die Jünger in Emmaus" 1629) belehren uns über diese Epoche. Später kommt dann Lastmans Einfluß dazu, des Meisters von Amsterdam, den er sich als Lehrer wählte. Der „Simeon im Tempel" (1631) im Museum von Haag scheint noch nicht ein ganz persönliches Werk, obwohl es sich schon über die früheren Gestaltungsversuche erhebt. Der wichtigste Vorgang ist hier schon herrisch in den Vordergrund gestellt, zum ersten Male erscheinen hier jene geheimnisvollen und kolossalischen Architekturen; aber die Ausführung ist noch zu glatt, zu furchtsam und zu nachgiebig. Noch hat hier Meister Lastman die Fertigstellung überwacht. In der „Heiligen Familie" (1631) in der Münchener Pinakothek vervollkommnet sich schon die Entfaltung von Rembrandts Genie. Der Pinselstrich wird kühn und fest. Und er behandelt nach eigenem Gefühl die dargestellte Szene so, wie sie ihm eben innerlich erscheint.

All diese Fortschritte auf Wegen, die nicht so sehr voneinander abzweigen, als sie sich fortsetzen, führen lang-

sam zur „Anatomie", jenem Bilde, das ihn plötzlich so sehr ins volle Licht stellt, wie er selbst einige dieser Gestalten. Es erweckte allgemeines Erstaunen, obwohl noch zahlreiche Fehler (die Unaufmerksamkeit einiger Gestalten, die dem Beschauer ins Gesicht sehen, statt der Demonstration des Lehrers zu folgen, die zu trockene Malerei des Vordergrundes und andererseits wieder die zu weiche im errstarrten Fleisch des Kadavers) dieses bedeutsame und schon kraftvolle Kunstwerk noch außerhalb der Reihe seiner eigentlichen Meisterwerke stellen. Und sicherlich bezeugen einige gleichzeitige Porträts besser als die „Anatomie", ein wie scharfer und kraftvoller Beobachter Rembrandt schon damals in seinem fünfundzwanzigsten Jahre war. In den beiden Porträts, des Hugo Grotius und seiner Frau (1632 und 1633) im Braunschweiger Museum, in der „Margarete van Bilderbeecq" (1633) des Frankfurter Städelschen Museums, dem „Coppenol" (1632) im Museum von Kassel zeigt sich schon ein solcher Trieb zur Genauigkeit und peinlich wiedergegebenen Wahrheit, eine so sichere und rechtschaffene Begabung, daß man seit dieser Epoche, die Rembrandts eigentlichen Beginn darstellt, schon einen großen persönlichen und allbefähigten Maler zu ahnen beginnt.

Seine Art zu erweitern, seine Zeichnung freier zu machen, sein Auge mit der Verwendung reicher und verschwenderischer Farbe zu beglücken, sich zu gewöhnen

an die fetten und tiefen Farbenmassen, sich ganz dem Leben hinzugeben, das ist sein nächstes Bemühen. Er wagt, auf sich selbst zu hören, beginnt sich selbst zu begreifen.

Schleunigst erobert er sich selbst. Das wenige, das er seinen Zeitgenossen schuldet, paßt er sich in einem so tiefen Sinne an, daß es zu seinem Eigentume wird. Von diesem Augenblick an ist er nichts anderes als ein Genie, das seine eigene Entwicklung bekundet, das heißt jener wahre und echte Rembrandt, auf den sich die einleitenden und die schließenden Betrachtungen dieses Buches einzig beziehen.

Bis zu diesem Punkte hatte er eigentlich nur seine Meisterschaft bekräftigt. Er war leicht verständlich. Denn er war vor allem ein Maler geblieben. Bald ist er am Wege, der Visionär zu werden. Er beginnt die Gesellschaft der Juden zu suchen. Man trifft ihn bei den Rabbinern, die ihm die Bibel erklären und selbst ihr Fremdartiges und Übernatürliches zu bekräftigen scheinen, die den Texten unvermutete und gleichsam erleuchtete Auslegungen geben und ihm jene Traumwelt, die er in sich trägt, durch ihr Leben bezeugen.

Man kann Rembrandt als den Maler der Wunder definieren. Alles, seine Kunst, seine Farbe, jenes zauberische Licht, das er geschaffen und mit dem er die Kunst für alle Zeiten beschenkt hat, befähigt ihn zu dieser höchsten Auf-

gabe. Er ist keineswegs nur ein religiöser Künstler, keineswegs nur ein Veranstalter phantastischer Tragödien, ein Erwecker gemalter Träume oder Schöpfer von Symbolen, sondern er ist immer derjenige, der das Übernatürliche glaubhaft macht. Unter seinem Pinsel scheint das Wunder wirklich stattgefunden zu haben, so sehr erfüllt er es mit tiefer und zuckender Menschlichkeit. Er verhindert, daß man auch nur den leisesten Zweifel an der Tatsächlichkeit der dargestellten Vorgänge hegt. Vollkommen heimisch in der Welt seiner Phantasie, macht er sie uns ebenso glaubhaft als seine Landsleute Metsu und Terburg etwa die Existenz irgendeiner schönen Frau, die bei Tisch sitzt und eine saftige Frucht zum Munde führt, die sie eben einem silbernen oder perlmutternen Teller entnommen hat.

Und also klar geworden über seinen Weg zu den höchsten Aufgaben der Malerei, findet er zunächst Gefallen daran, diejenigen abzumalen, die ihn in diese Richtung gelenkt hatten, alle jene bärtigen Rabbiner mit ihren hakigen Nasen, tiefen Augen und ihrer imposanten und priesterlichen Haltung. Um sie noch größer und feierlicher erscheinen zu lassen, mummt er sie in Turbane, reiche Mäntel, goldfarbene Pelze ein, gibt ihnen feine und zitternde Federbüsche, auf denen manchmal die Schnalle aus einem kostbaren Steine glänzt. Wiederum stellt er auch sich selbst auf solchen Bildern dar, erstlich weil er sich selber liebt, und

dann weil er sich schön fühlt in seiner Jugend und Kraft. Er tritt, dank dieser zahlreichen Verwandlungen, uns bald als Prinz, als Edelmann oder Krieger entgegen; er dünkt sich selber, als ob er irgendwo aus der Geschichte oder Legende käme, und bewundert sich innerlich in dieser selbstgeschaffenen Rolle eines außerordentlichen und phantastischen Wesens, auf solche Weise seine, für ihn so entscheidend charakteristischen Neigungen befriedigend. Die Selbstbilder aus dieser Epoche (1630 bis 1634) sind heute in den Museen von Haag, Florenz, Kassel, Braunschweig und London.

Als er im Jahre 1634 Saskia van Uylenburgh geheiratet und jenes tollüberschwengliche Leben ihrer Ehe begonnen hat, malt er sie ganz so, wie er sich selber malt, mit der gleichen Vornehmheit, dem gleichen Prunk und der gleichen Phantastik. Sie ist es eigentlich erst, die ihn seine wahre Kunst, die der Wunder und des Übernatürlichen, vollenden hilft. 1634 stellt er sie als Bathseba (Museum im Haag), als Artemis dar, 1636 als Danae. Die übernatürliche Erscheinung des göttlichen Goldes, das auf einen menschlichen Körper niederregnet und ihn mit unerhörtem Glanze erhellt, dient ihm, um Saskia noch größer erscheinen zu lassen, sie zu einer mythischen Persönlichkeit zu erheben. Die Frau, die er besitzt, ist von nun ab in seinen Augen die gleiche, die von David geliebt, von Jupiter verführt worden war.

Die „Philosophen“ (1636) des Louvre bezeugen noch besser als die „Danae“ seine vornehmlichen geistigen Beschäftigungen. Die Volkssagen von Faust und Flamel mußten ihm unendlich gefallen, und er liebte es, sich mit ihnen zu identifizieren. Wie diese war er ja Gefangener seines eigenen Traumes, ein nach dem ewig Unbekannten Dürstender. Dies ist aber nicht so zu verstehen, daß er sich etwa in die Bücher versenkte oder im Feld der Wissenschaft den Schlüssel zu den verschlossenen Paradiesen suchte. Nur wenige Bände sind in seinem Inventar erwähnt, seine Bibliothek war arm. Vielleicht hat er nichts anderes gelesen als das Alte und das Neue Testament, in dem er zu blättern liebte. Nur die Liebe, welche diese großen Geister der okkultistischen Zeit für das Außerordentliche hatten, reizte ihn und nahm ihn ein für sie. Er setzte ihr Werk auf seine eigene Weise fort, und seine Kunst ist gewissermaßen ihrer Wissenschaft nachbarlich nahe.
Plötzlich aber sieht man ihn wieder die allergewöhnlichsten Gegenstände malen, eine „Rohrdommel“ (1639) (Dresdener Galerie), die „Pfaue“ (1638) in der Sammlung Cartwright, den „geschlachteten Ochsen“ (1655) im Louvre. Sicherlich kann er nicht umhin, diesen so niedrigen Modellen eine gewisse Größe zu verleihen; aber dennoch ist es dort sein Bestreben, hart an der Erde zu bleiben, die Dinge in ihrer unmittelbarsten Gewöhnlichkeit zu fassen.

Warum wendet er sich so plötzlich von seiner wirklichen Kunst ab? Die Antwort ist sehr einfach. Er will durch eine genaue Studie der Aufeinandersetzung von gleichen Farbtönen (rot an rot, grau an grau, rotbraun an rotbraun) das erwerben, was ihm noch fehlt: die Feinheit in den Details, die Nuancen der benachbarten Farben, um schließlich die ganze Tonleiter der Formen eines einzigen Lichtes in unendlicher Abstufung von einem Gegenstand zum andern darstellen zu können. Diese Bilder, welche für uns wunderbare Stilleben bedeuten, sind für ihn nichts als Übungsaufgaben und reizen ihn nur durch das Problem einer zu überwindenden Schwierigkeit.

Übrigens vollendet er gleichzeitig mit ihnen eine Reihe von Werken, deren epischer oder legendärer Gehalt ihn in seinem wahren Berufe des zauberischen Bildbeschwörers zeigt. Der „Engel Raphael, der die Familie des Tobias verläßt", dieses Gemälde des Louvre, stammt aus jenem Jahre 1637. Seine Komposition ist wundervoll. Die Familie des Patriarchen, der Vater auf den Knieen, die Frau und der Sohn noch eingepreßt in ihre Angst, selbst der treue Hund, der sich eng an seine Herrin schmiegt, bezeugen das vollbrachte Wunder, während der heilende Engel wild und stürmisch in geradem und siegreichem Fluge zum Himmel sich aufschwingt, die himmlischen Scharen wieder erreichend, von denen er sich für einen Augenblick gelöst hat. Dieses außerordentliche Ge-

schehnis ist, wie immer bei Rembrandt, in seinem innersten Kerne dargestellt. Es gibt da kein Zuviel. Keine einzige Geste erscheint unerwartet, nichts ist künstlich in der Haltung oder schwülstig. Der Eindruck ist der eines tatsächlichen Vorgangs; man zweifelt nicht einen Augenblick, daß der Himmel sich der Erde erbarmt habe und Gott sich gegen die Menschen geneigt, und daß dieser Greis, der da anbetet, von einer Hand berührt wurde, die aus den Wolken sich zu ihm gesenkt hat.

Ebenso ist in der Geschichte Simsons — „Simson, der seinen Schwiegervater bedroht" (1635, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin), „Simson von den Philistern gebändigt" (1636, Städelsches Museum in Frankfurt), die „Hochzeit Simsons" (1638, Dresdener Galerie) — der Sinn der Legende immer mit Ernst und Größe dargestellt, ohne jeden Versuch des Rhetorischen oder Deklamatorischen.

Es war ganz natürlich, daß die gewaltige Tragödie des Evangeliums Rembrandts Kunst beschäftigen mußte. So viel an Menschlichkeit ist dort mit so viel Schmerz und Größe vermengt, so schöne Gebärden zeichnen sich darin von dem Niedersturz der Geschehnisse ab, Tränen, Zärtlichkeiten und Verzweiflung vereinen sich dort zu solchen Ausbrüchen, daß diese Tragödie des menschgewordenen Gottes fast als die einzige erscheint, die der Kraft dieses Meisters würdig war. Der Prinz von Oranien gab ihm den Auftrag, sie darzustellen; in den Jahren 1633–1639 führt Rembrandt ihn aus.

Er teilt die Passion in fünf große Kompositionen ein. Für jedes Bild verlangt er tausend Gulden und schreibt in dem Briefe, der ihre Absendung an den Auftraggeber begleitet: „Ich vertraue mich dem Geschmack und dem Feingefühl des Prinzen an, und Seine Hoheit mag mir weniger zuweisen, wenn er der Meinung ist, daß meine Arbeit nicht so viel verdient.“

In der Pinakothek von München ist dieses Werk nun wieder beisammen.

Beim ersten Anblick ist man zunächst von seiner tiefen Einheitlichkeit überrascht. Man geht von einem Bilde zum andern, fromm wie die Gläubigen in den Kirchen den Kalvarienweg. Eine Szene folgt der andern, sie verbinden, sie ergänzen sich, sie sind alle in der gleichen schmerzlichen Richtung wunderbar aufgestuft.

Wie gewöhnlich kleidet der Meister seine Gestalten in die verschiedenartigsten Kostüme. Große Herren in Turban und Pelz stehen neben Leuten, die in holländische Trachten gewickelt sind; Frauen in Nonnentracht sind mit Prinzessinnen aus fernen Traumländern gemengt. Diese Verachtung jeder Lokalfarbe reizt den Geist, das Geschehene sich fern von jedem wirklichen Orte darzustellen, ganz, ganz weit irgendwo im Imaginären. Eine Art heiliger Fahne hängt in der Grabgrotte über den Gestalten der Grablegung.

Die Tragödie wird bei ihm ebenso in der Verteilung

und Beleuchtung des landschaftlichen Hintergrundes als in der Haltung und Angst der menschlichen Gruppen sichtbar. Für Rembrandt sind die Dinge ebenso wie die lebendigen Wesen durch das Ende ihres Schöpfers betroffen. Über der Kreuzerhebung, über dem Begräbnis, der Auferstehung oder der Himmelfahrt weht eine solche Atmosphäre von Agonie oder Glanz, daß man sich am Ende unserer Welt glaubt oder am Anbeginn eines neuen Universums.

Die „Heilige Familie" des Louvre, die durch Intimität und Einfalt den Eindruck himmlischer Milde erhöht, das „Opfer Manoahs" (1641, in der Dresdener Galerie), wo so viel Einfachheit sich der verhaltenen Regung eint, der „junge Mann in der Rüstung" (1635, Sammlung Richard Mortimer, New York) mit seiner dunklen Glut sind Werke, die der Münchner Passion zur Seite stehen. Sie sind gleichzeitig mit ihr oder ein wenig später entstanden, alle aber vor der „Nachtwache", mit der wir uns nun zu beschäftigen haben.

Seit einigen Jahren hatten die bürgerlichen Vereine Amsterdams die Gewohnheit angenommen, bei einem heimischen Maler ein gemeinsames Erinnerungsbild zu bestellen. Die vornehmsten Mitglieder der Gilde pflegten dann dieses Porträt ihren Nachfolgern zu vermachen.

Diese Art Werke sind gewissermaßen ein Gemeinplatz der holländischen Malerei: die Traditionen waren darin

immer peinlich festgehalten, die eigene Erfindung des Meisters möglichst ausgeschaltet. Man ordnete die Mitglieder der Korporation so in einer Linie an, daß ihr Vorstand den Mittelplatz inne hatte und die andern Würdenträger sich an seine Seiten reihten. Manchmal gruppierte man sie um einen festlichen Tisch. Um 1583 hatte Cornelisz dieserart das Festmahl von Alt-Doelen gemalt. Fünf Bilder von Franz Hals stellten die Versammlung der Gilde von St. George dar, und zwei berühmte Blätter von Ravesteyn behandeln ein gleiches Sujet.

Im Jahre 1642 wandte sich die Korporation der Arkebusiere von Amsterdam an Rembrandt, er möge seine Kunst in ihre Dienste stellen. Die Arbeit wurde ihm mit 1600 Gulden bezahlt.

Er machte sich eilig ans Werk. Man erwartete von ihm, daß er sich den lang feststehenden Gebräuchen fügen und die Bilder der Arkebusiere nach ihrer Rangordnung in einem Festsaale oder einer regelrechten Versammlung darstellen werde. Rembrandt enttäuschte diese Erwartung. Es war ihm unmöglich, sich einer so realistischen Konvention zu fügen. Als der Maler des Außerordentlichen mußte er verhängnisvollerweise irgendeine Szene erfinden, in der das Seltsame das allzu Irdische des Gegenstandes aufhob. So schuf er jenes Bild, das unter dem Titel der „Nachtwache“ bekannt ist und wie kein zweites Werk rätselhaft, eigentümlich und verwirrend wirkt. Zu welcher

Stunde, aus welchem Grunde, nach welcher Ordnung, in welcher Stadt sind diese Menschen versammelt? Wenn es ein jäher Alarm ist, warum dieses festliche Licht? Und was hat darin diese Prinzessin im gold- und seidenen Gewande zu tun, und jene märchenhafte Zwergin, die aller Blicke auf sich zieht? Zu welchem Zwecke hängen diese Spiegel von den Säulenpfeilern herab? Niemandem ist es bisher gelungen, die tausend Knoten dieses Rätsels zu entwirren. Man verliert sich in Vermutungen und muß sich fragen, ob Rembrandt selber wußte, was für ein Geschehnis er darstellte. Vielleicht hat er nichts darstellen wollen als einen Traum, den er mit diesen kriegerischen Gestalten nur deshalb belebte, weil sie ihm gerade Modell standen. Wie immer dem auch sei, diese Szene könnte so, wie sie uns sich darbietet, als Illustration zu irgendeiner Komödie Shakespeares dienen, wo die Phantastik sich so wundervoll mit der Charakteranalyse mengt, oder sogar zu einem jener „Proverbes“ des Alfred de Musset.

Die „Nachtwache“ trug Rembrandt die Ungunst der Amsterdamer Bürger ein und verwickelte ihn in ein Labyrinth von Streitigkeiten mit der Gilde. Jeder einzelne der Würdenträger war in seinen Erwartungen getäuscht. Ihr Führer, der Kapitän Banning Cocq, unzufrieden wie alle andern, wandte sich an den Maler van der Helst mit dem Auftrage, sein Bild nochmals zu malen und so die Ungeschicklichkeit Rembrandts vergessen zu machen.

Der Tod Saskias fiel mitten in die Zeit dieser vielfachen Widerwärtigkeiten. Der Meister fühlte sein Leben scheitern. Seine freudige und vertrauende Existenz brach jäh ab. Denn mit dem Tode drang zugleich die furchtbare und feindliche Wirklichkeit in sein Leben und faßte ihn an der Gurgel. Es wäre möglich gewesen, daß seine Kunst damals ganz hätte vernichtet werden können oder zum mindesten herabgerissen von den leuchtenden Höhen, zu denen die Visionen sie emporgetragen hatten. Glücklicherweise geschah nichts dergleichen. Noch mehr abgestoßen als je von der Welt, flüchtete er für einige Zeit in die ländliche Einsamkeit und beglückte sein Auge mit dem Anblick der Landschaft. Er malte sie wie ein Visionär. Selbst in seinen Radierungen schildert er sie, wie sie kaum wirklich jemals war. In seinen Gemälden aber verführt ihn wie immer die freieste Phantasie. Zur gleichen Zeit, da die van Goyen, Salomon Ruysdael, Simon de Vlieger die holländische Landschaft mit ihren charakteristischen Details festhielten, schien er, Rembrandt, in seinen Darstellungen all das zu verneinen, was sie erblickten. Der „Sturm" im Museum von Braunschweig scheint wie ein böser Alp, von dem die ganze Seele des Meisters zu jener Zeit tragischer Verwirrung befangen erscheint. Dieses phosphorne Licht, das unten die Mauern einer Stadt erleuchtet, und die schwarzen, dichten, drohenden Wolken oben, die die Helligkeit des Himmels durchkreuzen, diese chaotischen

Gebirge, die rittlings eines auf das andere getürmt scheinen, dieser Boden in unsicherer Stellung und unerklärlichem Gleichgewicht, all dies trotzt und verneint die gemeine Tatsächlichkeit. Die „Ruine" im Museum von Kassel ist nicht weniger seltsam. In welchem Winkel der Erde kann eine solche Gegend wirklich vorhanden sein? Eine Windmühle erhebt sich im Grunde eines bergumschlossenen Tales am Ufer eines Flusses. Ein beturbanter Ritter zieht an einem Fischer vorbei, der nicht weit von dem Wasser sich hinkauert; Schwäne schwimmen auf ihn zu, ein altes Boot verschimmelt am Ufer, und ganz oben erhebt sich in strahlendem Licht, ganz von goldenen Strahlen durchdrungen, die Ruine wie eine Apotheose. Diese Landschaft ist großartig und reich. Bedeutete sie vielleicht für Rembrandt irgendeine in ihm ruhende Idee, die sich auf diese Weise von ihrem Geheimnis losrang?

Nachdem er nun zunächst in einem meisterhaften Bilde die Matrone „Elisabeth Bas" (Reichsmuseum, Amsterdam), deren Charakterzüge sein Pinsel fest und sicher wiedergibt, dargestellt hatte, versucht er wieder, sich die geliebte Saskia im Bilde zu erwecken (1643, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin) und seinen Freund, den Minister Sylvius (1644, Sammlung Carstanjen).

Gleichzeitig malt er wieder sich selbst, und diese mehrfachen, fast intimen Selbstbilder (Museen von Cambridge,

Leipzig und Karlsruhe) erinnern ihn an seine eigene schöne Vergangenheit. Man kann diese mit zarten Erinnerungen vermengten Gefühle leisen Bedauerns auch in der „Heiligen Familie“ und der „Wiege“ wiedererkennen, die sich im Besitze Boughten-Knights befinden. Aber bald rafft er sich wieder auf. Von neuem versuchen ihn die großen Aufgaben. Er tritt wieder frisch und erneuert in eine Periode der Produktion ein, deren jede einzelne Schöpfung ein Meisterwerk ist. Der Frieden von Münster (1648) beendet den Dreißigjährigen Krieg. Holland spreizt sich mehr und mehr im Wohlstand und Reichtum. Ganz Europa erkennt nun seine Kraft an. Verhängnisvollerweise ist aber Rembrandt nicht der geeignete Maler, derlei Erfolge darzustellen. Wenn auch sein Bild „Die Eintracht des Landes“ für uns eine wunderbar pittoreske Schöpfung bedeutet mit seinem Wirrwarr von Lanzen, Pferden, Reitern und Schwertern, so löst sich doch von diesen tausend stürmischen und verwirrten Absichten keine klare, beherrschende Idee los. Schlag auf Schlag schafft er nun seine wundervollsten Bilder: „Jakob, der beim Anblick von Josefs Kleid in Ohnmacht fällt“, „Abraham und die Engel“, den „guten Samariter“ und die „Jünger von Emmaus“.

Die beiden letzten Werke sind im Louvre und tragen die Jahreszahl 1648. In dem ersten Bilde geht die Handlung in einem Wirtshofe vor sich. Ein reicher Mann führt einen armen

Kranken heran, um ihn zu pflegen und ihm noch mehr als auf die körperlichen Wunden in die der Seele die Fülle seiner Mildtätigkeit und Güte zu legen. Die sinkende Dämmerung scheint mit ihrer melancholischen Milde gewissermaßen teilzunehmen an diesem erhaben irdischen Gefühl. So ist dieses Bild, das mit äußerster Einfachheit behandelt ist, gleichsam plötzlich erhöht durch das großartig ernste und feierliche Teilnehmen der Natur. Der Samariter wird darin zum Symbol, und eigentlich stellt die Szene nur das unendliche Mitleid dar.

Vielleicht noch großartiger sind die „Jünger von Emmaus“ Nichts ist rings in der Landschaft, das nicht demütig und schmucklos wäre. Der gesamte Glanz des Werkes, seine ganze tiefe Eindringlichkeit, seine ganze übernatürliche Gewalt sind in drei Stellungen versammelt — denen der beiden Schüler und des Dieners — und in dem Christuskopfe. Niemals noch hat ein solches Gottesantlitz die Malerei geblendet. Die Heilandsköpfe von Lionardo da Vinci, Tizian, Rubens, Raffael und Velasquez scheinen oberflächlich, vergleicht man sie mit diesem Rembrandts. Unbeschreiblich ist darin der Gehalt von unendlicher Menschlichkeit. Sie schließt in sich die ganze Süße des Lebens, die ganze Traurigkeit des Todes ein. Seine Augen kommen von so ferne her zu den irdischen Leiden, sanft und klar leuchtet seine Stirn aus dem Dunkel der Welt! Man kann nicht sagen, wie dies

gemalt ist; er scheint nicht wahrhaft zu existieren und sich mit der bloßen Erscheinung zu begnügen. Er erzwingt ringsum allgemeine Verehrung, und die Schüler fühlen ihn mit einem zärtlichen Schrecken. Christus aber bricht das Brot mit sanfter Hand, irgend anderswohin schauend, als ob seine Geste nur der sinnbildliche Ausdruck einer Wahrheit wäre, die erst viel später zu verstehen sein wird.

Schließlich thront noch ein drittes, vielleicht noch erstaunlicheres Werk als diese beiden im Museum von Braunschweig. Es heißt „Christus erscheint Magdalena" und ist 1651 datiert.

Ganz in Schwarz gehüllt, hat sich Magdalena in der Dämmerung an irgendeinen verlassenen Ort fern der Stadt geflüchtet. Und da erscheint ihr Christus zwischen den Felsen. Er kommt vom Jenseits der Erde, und es ist die Liebe, die ihn zu diesem Wunder vermochte. Die Büßerin schleppt sich zu ihm heran, sie möchte den Saum seines Mantels küssen. Aber eine Handbewegung des Heilands hält sie zurück. Die Szene ist ganz erfüllt von Schweigen. Der Meister steht hoch im Licht, die Liebende im Schatten, so daß der eine – obgleich Tote – das Leben, die andere – obgleich Lebende – den Tod darstellt, und so stark ist die Gewalt dieser zwiefachen und antithetischen Gegenwart, daß dieses Werk wahrhaftig wie von jenseits der irdischen Gewalten zu kommen scheint. Es

ist ein Bild der ganzen Welt, in dem der Maler unter der sprechenden Hülle der Linie und der Farbe das Höchste an schweigend-göttlicher Wirklichkeit verschlossen hat.

Als Henrikje Stoffels dann in sein Leben tritt und ihm vor dem endgültigen Niederbruch noch ein paar Jahre letzter Freude schenkt, wirft sich Rembrandt wieder ganz seinem Traum in die Arme. Aus dieser Magd, die trotz aller Strafandrohungen der Pastoren ihrer Gemeinde sich entschließt, seine Geliebte zu werden und zu bleiben, macht er, wie seinerzeit aus Saskia, die Königin seiner Träume und Illusionen. Mit seiner visionären Kunst schmückt, feiert und verherrlicht er sie. Im Porträt des Louvre ist sie in einen goldgestickten Pelz gehüllt; Juwelen schmücken ihre Brust, Armbänder lasten auf ihren Handgelenken, riesige und sehr kostbare Ohrgehänge rahmen ihr Antlitz ein. Niemals würde man sie für eine Magd halten. Und wirklich für Rembrandt ist und war sie es niemals. Für ihn bedeutet sie die Jugend, die Frische und die Wollust. Sie hat frische Lippen und einen schimmernden Teint. Sie kommt zu ihm, die Hände voll Güte, Glut und Bewunderung. Er wiederum ist in dem Alter, wo kraftvolle Männer seiner Art in ihrem ganzen Wesen einen neuen Frühling von Kraft und Stolz fühlen. Es ist ihm gleichgültig, daß Henrikje weder eine regelmäßige noch klassische Schönheit ist. Und er macht sich's zur Aufgabe,

sie derart wundervoll zu schmücken und zu erhöhen, daß sie auf seinen Bildern ebenso gebieterisch und vollkommen wie die berühmtesten Frauen erscheint. Er sieht sie mit den Augen des alles verwandelnden Künstlers, er umschließt sie mit seiner ganzen Liebe. Und sie dient ihm wie Saskia als Medium, um der Wirklichkeit zu entfliehen und sich in sein wahrhaftes Leben emporzuschwingen. Von diesem Augenblick an ist sie ihm die „Susanne“(1654, London, Nationalgalerie) und die „Bathseba“ der Sammlung La Caze. Was für wundervolle zwei Werke! Wenn auch die „Badende“ oder die „Susanne“ (in London) von Körper und Gesicht gewöhnlich anmutet, so ist sie doch von so viel Licht vergoldet, von einer solchen Feueratmosphäre getränkt, daß sie wie ein Wesen aus einer glühenden Legende erscheint. Nirgends kann man besser als hier die Art betrachten, mit der Rembrandt das Nackte behandelt hat.

So groß auch bei Tizian, Rubens und Veronese die Vorliebe für einen schönen Körper sein mag, so möchte ich doch sagen, daß sie, sobald sie einen solchen schönen Gegenstand behandeln, ihn immer in einer abstrakten Weise malen. In ihren Entwürfen erfüllt das Nackte alle allegorischen und symbolischen Bilder. Aber es ist für sie nur Vorwand für Linien und Farben. Es ist nur ein Teil inmitten des andern, inmitten der Blumen, Girlanden und Fahnen, die sie in ihren Fresken darstellen, und

manchmal der bloße Ausdruck ihrer geschmeichelten Wollust.

Für Rembrandt ist der nackte Körper etwas Heiliges. Er verschönt ihn niemals, selbst dann nicht, wenn er Saskia malt. Für ihn ist er der Stoff, aus dem die traurige und schöne, mitleidswürdige und majestätische, die sanfte und glühende Menschheit sich gestaltet. Die verworfensten Körper liebt er noch mit jener allumfassenden Liebe für das Leben. Und er erhebt sie mit der ganzen zauberischen Kraft seiner Malerei.

Auch die „Bathseba" im Louvre, obwohl sie doch dem Blick nur eine gleichsam erschlaffte Fleischlichkeit darbietet, ist in ihrem Niedergange von einem so goldenen Glanz erleuchtet, daß sie in sich die ganze Glut des Orients zu versammeln scheint. Wahrhaftig, die ganze Kraft von Rembrandts Zärtlichkeit war vonnöten, diese unerschöpfliche und unendliche, um aus einem Körper, den die Wirklichkeit so sehr mit dem Stigma der Gewöhnlichkeit gezeichnet hatte, eine solche Verherrlichung auferstehen zu lassen. Hätten Steen oder Brouwer ihn gemalt, so hätten sie ihn irgendwohin in ein Wirtshaus gestellt, ganz belastet von seinem wülstigen Fett, ganz schwer in seiner Entstellung und in einer zynischen und obszönen Verworfenheit. Niemals hätte dem Terburg oder Metsu eine solche Figur zu etwas anderm dienen können, als irgendeinen gemeinen Dienstboten darzustellen, der auf der Platte

irgendein Glas oder eine Frucht bringt. Für Rembrandt hingegen existiert die Wirklichkeit nur in dem Maße, als es ihm gelingt, sie durch kraftvolle Konzentrierung teilnahmsvoller Menschlichkeit und tief ausdrucksvoller Wahrheit zu erhöhen und zu vergeistigen. Und diese glühende und nackte Wahrheit, diese schlichte und große Menschlichkeit wird nach und nach sein höchstes Ziel; sie wird es in dem gleichen Maße, als die dunkeln und leeren Jahre nun sein Lebensende umwölken.

Dies ist die Stunde, da seine Kunst den höchsten Gipfel erreicht.

Trotz der Zärtlichkeit Henrikjes, trotz der kindlichen Aufmerksamkeit seines Sohnes bedrängen ihn die Angst, die Sorgen, die Armut immer mehr. Er weiß nirgends anders mehr hin zu fliehen als in sich selbst. Seine Leiden und seine Verzweiflungen begeistern ihn zum Werk, statt ihn niedergeschlagen zu machen. Er lebt von nun ab nur für seinen Pinsel, seine Farben, seine Palette.

Ein zweites Mal gestaltet er eine „Anatomie“ (1665, Amsterdamer Reichsmuseum). Sie stellt den Professor Deymann dar, der in der Hand eine Schädeldecke hält, indes sich der Kadaver, die Füße gegen den Betrachter gewendet, in der grünen und blauen Häßlichkeit der Verwesung vor ihm ausbreitet. Dieses Bild ist zum Teil verbrannt; aber was davon geblieben ist, bedeutet uns das Wunder eines grandiosen und packenden Meisterwerkes.

Im gleichen Jahre vollendet er das Bild „Jakob, der die Söhne Josefs segnet“ (im Museum zu Kassel). Der Schmerz des Patriarchen, der Ausdruck seines Sohnes und der Schwiegertochter sowie der beiden Kinder Ephraim und Manasse gewähren einen tiefen Eindruck, gleichzeitig von Ergebung und von Zärtlichkeit. Die Seele des Malers bekennt sich ganz in dieser Szene von todesnaher Milde. Und die künstlerische Arbeit erreicht darin den höchsten Grad von Einfacheit und Großartigkeit. Die Töne stehen nicht schroff gegeneinander: sie nuancieren sich, verklingen ineinander in einer souveränen Übereinstimmung allgegenwärtiger Einheit.

„Sankt Peter, der den Herrn verleugnet“ (1656, St. Petersburg, Eremitage) ist ebenso tragisch wie der Jakob. Und der „Christus an der Martersäule“ im Darmstädter Museum scheint das eigene Lebensdrama Rembrandts zu verkörpern. Er findet in der Qual dieses, der für ihn das Leiden der ganzen Welt darstellt, auch die seine wieder. Die gewalttätigen und bösen Henkersknechte sind seine eigenen Verfolger; die Säule, an die man den Leib und die göttlichen Glieder gefesselt hat, bedeutet für ihn den Schandpfahl, an den man seinen guten Namen, seine Ehre genagelt hat. Der ganze wilde Ausbruch von Wut, der auf diesem Bilde lebendig ist, er hat ihn gegen sich selber wüten gefühlt, und wie dieser Gott, so will auch er ihm nur Güte entgegensetzen. Und vielleicht noch königlicher

als in allen andern Werken ist Christi Antlitz, das er schon so oft mit einer solchen Eindringlichkeit des Übernatürlichen darstellte, in diesem Werke erhellt.

Man weiß heute nicht, unter welchen Umständen er den Auftrag erhielt, die „Tuchmacher“ (1661, Amsterdamer Reichsmuseum) für diese Gilde zu malen. Dieses Werk ist sicherlich das vollkommenste des Meisters, aber weitaus nicht sein erhabenstes oder schönstes. Eine Art Beruhigung scheint in seinem Wesen vor sich gegangen zu sein, als er es malte. Es ist ganz Ordnung, Ebenmaß, Ruhe, Kraft und Übersicht. Vom malerischen Standpunkte aus hat er niemals besser gemalt, niemals besser den Stoff verteilt. Die Darstellungsweise ist breit und sicher, der Ton klar, tief und voll. Die Gewalt des Schwarz und des Braun, die breite Fülle des Rot am Teppich machen das Werk durchaus nicht monoton, sondern erhöhen nur seine Fehllosigkeit. Es ist offenkundig das Bild eines Meisters, vor dem sich die Kunstfertigkeit aller andern Meister neigen und besiegt erklären müßte.

Aber Rembrandt ist nicht einer, der stillestehen kann, und sei es auch in der Vollendung. Seine Kraft ist zu tiefgründig dazu. Er will nicht an der Oberfläche der richtigen Formen, der tadellosen Farbengebungen verharren, sondern strebt stürmisch zu neueren und blühenderen Ausdrucksmöglichkeiten hin, und, knapp vor seinem Tode, erfindet er noch gewissermaßen eine neue Art der Malerei.

In äußerster Bedürfnis, von Wohnung zu Wohnung, von Unterstand zu Unterstand gejagt, malt er die beiden Porträts von 1660, deren eines das Louvre schmückt, das andere die Sammlung Lord Lansdownes.

Und zum letzten Male malt er in diesem Jahre 1660 seinen Freund Six. Die Charakterisierung des Gegenstandes, mit ganz wenigen, aber wesentlichen Pinselstrichen errungen, das gebändigte Feuer, das eine Ahnung der höchsten künstlerischen Gewalt gibt, die Komposition, die leicht ist wie die einer Skizze und doch schon vollkommen und definitiv, eine ungeheure Kühnheit in der Impastierung, die schon zum Relief hinführt, sie bedeuten seine höchste Art der Malerei. Sie findet sich in dem „heiligen Matthäus" des Louvre, in der „Lukrezia" der Sammlung Borden in New York, in der „Rückkehr des verlornen Sohnes" der Eremitage und im „Familienbilde" des Braunschweiger Museums. Das Gold, das er nicht mehr besitzt, das ihm aber noch vorschwebt, die Reflexe und schönen Beleuchtungen, die wie Schätze unter Flammen glühen, die gewaltigen Ströme der Farbenmasse, in denen seine Finger, sein Messer und manchmal der Stiel seines Pinsels wühlen und in Vertiefung und Erhöhung reiche Edelsteine und Schmuckstücke aufgraben, all das verführt und berauscht ihn mehr noch als einst. Irgendwo besitzt er noch eine alte Büste Homers. Die verwüsteten Züge, die erloschenen Augen, das Drama, das sich in seinem Antlitz ausdrückt,

sind ihm vertraut. Eine plötzliche Teilnahme erfaßt ihn, und er malt nun den blinden Greis in hellen Kleidern, breit hingesetzt auf einen Ruhestuhl, so wie er sich selbst in ferne zukünftige Zeit träumt. Dieses erst jüngst aufgefundene Werk gehört dem Museum im Haag. Ein andermal schafft er wieder das Bild eines jungen Mädchens, ganz in ihrer Keuschheit ruhend, rein und scheu, das er mit einem schönen Hochzeitkleide schmückt und dem er sich selbst — man könnte es wenigstens glauben — ehrfürchtig nähert, um zu ihr von Liebe und der zukünftigen Mutterschaft väterlich zu reden. Seine Hände, die mit einer unbegrenzten Ehrfurcht, einer tiefen Zärtlichkeit an die junge, unter dem Kleide verborgene Brust rühren, stellen eine der wahrsten, keuschesten und schönsten Gesten der Malerei dar. Der Mann und die Frau — man betitelt rätselhafterweise dieses Bild die „Judenbraut" — entfalten einen Luxus von Gold, Samt und Seide, der mit der Intimität der Szene eigentlich kontrastiert, aber um so besser jene Leidenschaft für das Traumhafte und Unirdische erklärt, die unberührt in Rembrandts Herzen verblieben ist.

Er vollendet noch mit der gleichen Freiheit, die manchmal schon äußerste Verwegenheit wird, mit der gleichen prachtvollen und tollen visionären Kraft den „Saul", der von Bredius erworben wurde, und vor allem „Esther, Ahasver und Haman", den die Königin von Rumä-

nien besitzt. Die Darstellung ist von zwingender Kraft, die Gewalt des Silbers und der Steine scheint die Leinwand verzehren zu wollen; shakespearisch ist die Psychologie der drei Gestalten, prunkvoll die Farben und die Zeichnung sicher auf der Höhe äußerster Vollendung. Das Zepter, das jäh wie ein Blitz aus dem Dunkel glänzt, beleuchtet die ganze Szene mit seinem blendenden Schein. Und man möchte sagen, daß es die drei Gestalten dieses Dramas mit dem goldenen Strahl seines aufgereckten Willens beherrscht. Aufrecht stirbt Rembrandt nach der Vollendung dieses letzten Meisterwerkes.

Fünftes Kapitel

REMBRANDT ALS RADIERER

IM Reichsmuseum von Amsterdam befindet sich die, wie ich glaube, reichste Sammlung Rembrandtscher Radierungen. Dort kann man am besten, dank der vorzüglichen und oft sehr seltenen Abzüge der Platten, sein Werk und seine Arbeitsweise verfolgen.

Vor Rembrandt wurde die Kupferstecherkunst schulmäßig betrieben. Die Italiener – vor allem Marc Anton –, die Deutschen – vornehmlich Albrecht Dürer – hatten ihre Platten nach bestimmten Methoden geschaffen, mit einer gleichsam mechanischen Art der Strichbehandlung und immer nach einer oder mehreren wohldefinierten und ständig befolgten Regeln.

Lukas van Leyden, den Rembrandt als Meister bewunderte, war noch nicht über die Regel hinausgegangen. Er hält noch die abgestufte Nebeneinanderstellung der bald geradlinigen, bald konzentrischen Striche je nach der Form des Gegenstandes aufrecht; er ahnt noch nicht das freie Spiel der schönen weißen Flächen gegenüber dem tiefen Schwarz; er kennt noch nicht alle Möglichkeiten des Grabstichels und der kalten Nadel; er arbeitet wohlanständig, peinlich, geschickt, aber ohne Schwung und Kühnheit.

Rembrandt revolutioniert das Reich der Radierung mit jener Plötzlichkeit und Entschlossenheit des Genies. Man möchte meinen, daß mit ihm erst diese Kunst beginnt, daß noch niemand vor ihm stählerne Stichel in Händen gehalten und niemandem bisher die Kupferplatte ihre Möglichkeiten verraten hätte.

Schon in den ersten Versuchen — 1628 bis 1631 — hat er sich ganz. Das Porträt seiner Mutter und das seine (das unter dem Titel „Rembrandt mit den drei Bartspitzen") zeigen schon seine zukünftige Eigenart. Man findet darin keine andere Technik als diejenige, die einst von ihm ausgehen wird. Die Nadel schafft frei, sie beißt sich mit Schärfe und Eigenwilligkeit in das Metall ein. Es gibt da keine regelmäßigen Striche mehr, sondern ein Durcheinander von Schraffierungen: spinnennetzartig die einen, die andern wie Fliegenbeine, alle aber zusammenwirkend, bald zu einer Harmonie der Lichtwerte, bald zu schroffen Kontrastwirkungen, zu einem Spiel von Licht und Schatten, zu allem aber eher als zu einer geregelten Gesamtwirkung der Linie. Er sucht in ihnen vor allem den Charakter herauszuarbeiten. Und schon erscheint jene geheimnisvolle Mischung von Hell und Dunkel mit ihrer ganzen kühnen, aber gesetzmäßigen Gewalt.

Man betrachte die „Diana im Bade" (1631), wo das Dunkel sich ganz an den Rand der Platte zurückzieht,

sich dort wie ein Gewirr von dichtem und schwerem Laubwerk zusammendrängt und dadurch so glücklich den Körper der Göttin in volles Licht stellt. Die Modellierung des Fleisches ist nur angedeutet, aber doch spürt man all die Rundungen darin, mit denen das Fett die Schenkel und den Leib modelt, den Arm und den Hals straff anfüllt. Sicherlich scheint diese Diana nicht vom Olymp herabgestiegen, sondern eher aus einer Küche gekommen zu sein; aber doch ist dieses Werk vom technischen Standpunkt betrachtet so schön, daß es alle Einschränkungen der Kritik von sich fernhält. Der „Greis im Samtmantel" (1635) zeigt vielleicht noch mehr als die „Diana im Bade" die persönliche Note des Radierers Rembrandt. Der prunkvolle Stoff des Mantels ist mit einer solchen Großzügigkeit behandelt, wie sie weder Dürer noch Lukas van Leyden auch nur hätten ahnen können. Das Antlitz des Greises, vom Profil her beleuchtet, ist in Halbdunkel getaucht, während der Bart, wie durchdrungen von Licht, einen weißen Schneeglanz auf das Wams wirft. Im „Porträt der Saskia" (Sammlung Diaz) ist das Antlitz von wundersamer Helle. Und die fast wütenden Striche der Skizze heben hier die feierliche Ruhe in einem schönen Antlitz aufs beste hervor.

Unmöglich wäre es, all die Meisterwerke, die Rembrandt in der Radierung schuf, hier einzeln zu betrachten; nur die wichtigsten sollen uns beschäftigen.

Die „Auferstehung des Lazarus“ fesselt vor allem die Bewunderung durch jene kühne und gleichsam tönende Helligkeit, die alle Dunkel von sich wegweist und gleichsam schon durch die Komposition das Wunder erklärt, das seine Handlung darstellen will. Vor dem Leichnam, den die gleichsam vergewaltigte Erde wieder zurückgibt, vor diesem Schauer, der sie zu schütteln und zu besiegen scheint, steht Christus ruhig und hochaufgerichtet dem Antlitz des Toten gegenüber, und es muß einen bedünken, als ob er wahrhaft im Besitz königlicher Kräfte wäre. Die Zuschauer scheinen das Übernatürliche dieser Tragödie zu empfinden; denn sie halten im Schreck ihre Arme vor sich hin, indes Jesus seiner Gewalt so gewiß ist, daß seine Geste, die hier eines der ewigsten Lebensgesetze aufhebt, als die leichteste und natürlichste der Welt erscheint. Jähe Schatten, an denen das blitzhelle Licht zerbricht, vollenden noch das Geheimnisvolle und Große dieser Szene.

„Josef, der seine Träume erzählt“ und der „Tod der Jungfrau“ sind ebenso erstaunlich. In dem letzteren Blatte haucht Maria inmitten eines großen, mit Vorhängen verhängten Saales in ihrem Bette ihr Leben aus, einen Arzt zur Seite und behütet von den Aposteln und den Frauen. Rätselhafte Gestalten lagern sich herum. Eine Art Großrabbiner mit einer schiefen Bischofsmütze auf dem Haupte erhebt sich am Fuße des Bettes, ein Chorknabe hält ein

Kreuz an langem Stiel empor, irgendeiner liest ein großes offenes Buch, während sich oben die Decke plötzlich öffnet unter einem Schwarm von Engeln, die heranschweben und sich in Anbetung neigen.

Ebenso wie in der „Auferstehung des Lazarus“ ist dieses Geschehnis von äußerster Seltsamkeit, aber hier vermengt sich die Großartigkeit mit einer bewegten Intimität. Die Sterbende ist von Zärtlichkeit und frommem Bemühen umhüllt. Ein ungeheurer Schwung führt hier die Nadel, die besonders im obern Teile der Platte irgendeine sehr eindrucksvolle und freie Technik zum ersten Male verwirklicht.

Als Rembrandt nach dem Tode seiner Frau sich auf das Land zurückzog und sich dort von den Wäldern, Wiesen und ruhigen Horizonten umfangen und vielleicht trösten ließ, verlockte ihn vor allem die Darstellung der Himmels- und der Sonneneffekte. Sicherlich sind das nur Notizen für Erinnerung oder rasche Studien, die gewissermaßen nur am Rande seines Werkes liegen. Aber diese Naturstudien, in denen er sich zum erstenmal um die nackte Tatsächlichkeit bemüht, ohne sich zu bestreben, sie bis empor in die Welt seiner glühenden Visionen zu tragen, sind reich an beobachtenden Einzelheiten und mit sicherer, fein empfindender Hand gestaltet. Ich nenne nur einige: „die Mühle“, „Omval“, „die Brücke von Six“ und den „Kanal“.

Aber sofort darauf, im Jahre 1648, schenkt er uns das Wunder seines „Doktor Faust“. Der Gelehrte, aufrecht an seinem Arbeitstisch, blickt auf das Fenster. Dahinter scheint eine Gestalt sich zu rühren, deren Arm und Hand man sieht, deren Kopf aber durch einen feurigen Kreis ersetzt ist, auf dem der Name Christus und unter andern Schriftzeichen der Adams zu lesen ist. Das Licht, das von ihm ausstrahlt, überflutet die Bücher, die Erdkarte und Faustens unruhiges und fragendes Auge. Wie alle großen Werke des Meisters ist auch dieses Blatt ganz in Geheimnis getaucht, von Wundern durchglutet. Es beängstigt und versetzt jeden, der es betrachtet, so wie Fausten selbst, in einen Zustand unruhiger Erwartung.

Die künstlerische Arbeit darin ist gleichzeitig gewaltsam und sanft. Der Schatten scheint belebt, und die vage Atmosphäre, die alle Gegenstände umhüllt, gibt die Vision jener alten Laboratorien der Alchimisten, in denen die Wahrheit nur im Feuerschein und unter dem durchsichtigen Schleier des Rauches erschien. Die Nadel Rembrandts hat dieses Milieu leuchtend und phantastisch wiedergegeben.

Es bleiben nun noch die drei berühmtesten Radierungen und einige Porträts zu betrachten übrig.

„Jesus, der die Kranken heilt“, mehr bekannt unter dem Titel des „Hundertguldenblattes“, ist für mein Empfinden nicht so wundervoll wie die beiden andern. Sicher-

lich ist die Verteilung darin glücklich, die Beleuchtung vollkommen und das Antlitz des Heilands von einer herrlichen Mildtätigkeit und strahlenden Gewalt; aber doch ist das Blatt, als Ganzes genommen, nicht so sehr für das Genie des Meisters charakteristisch wie „Christus, der dem Volke gezeigt wird“ und die „Kreuzigung“, gewöhnlich „die drei Kreuze“ genannt.

Das erste Werk hatte mehrere Veränderungen vor seiner Vollendung durchzumachen, die man heute im Reichsmuseum zu Amsterdam verfolgen kann. Rembrandt scheint geschwankt zu haben zwischen einigen Anordnungsmöglichkeiten der Hauptgruppen und Linien. Diejenige, an der er schließlich festgehalten hat, hat den großen Vorteil, daß sie die Gestalt Christi isoliert und in den Vordergrund stellt und daß sie – einerseits durch die Belebung, welche die Karyatiden den Häuserfronten, die hervorschauenden Figuren den Fenstern geben, andrerseits durch die Gruppen von Volk und Soldaten, die längs der Gänge und Stiegen sich regen – gleichsam irgendein großes Monument darstellt, das auf uns, als ob es belebt wäre, wirkt. Der Hof des Palastes, in dem das Geschehnis vor sich geht, mit seiner steinernen Umgürtung, ist ganz von Leben erfüllt und nimmt an der Handlung teil, gleichsam als ob die Menschen der Architektur ihre Gebärden leihen würden. Das Belebte und das Unbelebte vereinigen sich in ihrer Wirkung und erzeugen

so eine seltene, tiefe und in der Kunst gewissermaßen einzige Wirkung.

Zweifellos aber das blendendste seiner radierten Blätter ist jenes der „drei Kreuze". Eine Atmosphäre von Weltuntergang. Katarakte von Licht stürzen vom Himmel. Die drei Gekreuzigten, Christus und die beiden Schächer, zeichnen sich in diesem blendenden Licht ab. Die hinsinkende Gebärde der Jungfrau, die ekstatische Haltung des heiligen Johannes, der Kniefall eines bewaffneten Mannes zu Füßen des Hochgerichts, das Hin und Her von Soldaten und Pferden, die Leute, die kommen, die Leute, die gehen, all dieser Tumult, dieser Schmerz, diese Grausamkeit und Qual scheinen dennoch nur wie eine leere, nutzlose Erregung gegenüber dem übernatürlichen Licht, das die ganze Szene überflutet.

Denn einzig das Bild der Kreuzigung, diesen höchsten Gipfel der geistigen Welt des Christentums, wollte Rembrandt erschaffen, und das ist ihm wunderbar gelungen. Er wollte dem Betrachter nichts zeigen als eine Gesamtheit, in der alle Details durcheinanderwirken, ohne jedoch von der triumphierenden Idee ablenken zu können. Seine Nadel ist hier zauberisch geworden. Breite und starke Linien, jähe und geschlossene Dunkel, Flächen von Weiß, die alles Licht in sich enthalten, sind auf diesem Bild in Bewegung, häufen sich leuchtend an und drücken ihm das Zeichen einziger Hoheit auf.

Nach dieser Serie großer Meisterwerke, unter die noch der „blinde Tobias“ (1651) und die „Jünger von Emmaus“ (1654) zu zählen sind, beschränkt sich Rembrandts Stift nur noch auf zahlreiche Porträts von Freunden. Er radiert Six und Asselyn, er radiert – wie viele Male! – sich selbst und schafft schließlich die beiden Wunderwerke, den „Doktor Tholinx“ und den „Goldschmied Lutma“ (1656). Aufrecht in seinem Lehnstuhl, in der Hand eine Statue, die sich – Schatten und Licht – aus einem weiten Grund von ausgespartem Weiß abhebt, blickt uns dieser Händler von Gold, Silber und Edelsteinen seitlich an, und sofort kennen wir aus seinem feinen und listigen Blick sein Geschäft. Dieses Werk ist von seltener Vollendung; es bedeutet für Rembrandts Radierung das, was die „Tuchmacher“ für seine Malerei. Es stellt jenen Augenblick in dem Leben des Meisters dar, wo alle seine großen Fähigkeiten gewissermaßen ihr Gleichgewicht gewonnen haben, damit er selber nun in seiner Kraft die Ruhe und Zurückhaltung finden könne.

Sechstes Kapitel

TECHNIK, FARBE, KOMPOSITION

SIE wechseln bei ihm beständig und entwickeln sich nicht in stetem Aufstieg. Manchmal kehren sie zu einem Ausgangspunkt zurück, den man schon längst überwunden glaubte. Man kann sie nicht festlegen, ohne diesen plötzlichen Abweichungen Rechnung zu tragen. Im Anfang seines Werkes ist seine Arbeit, seine Faktur sorgfältig, zart und voll Bedacht. Man sieht kaum den einzelnen Pinselstrich; er schmilzt mit dem nächsten in eins zusammen und gibt eine Art einheitlicher, reinlich blinkender Glasur. Ein Beispiel dafür sind der „Simeon im Tempel" im Haager Museum und selbst die „Anatomie". Auch die „Heilige Familie" im Louvre ist solcher Art, obwohl sie achtzehn Jahre später als diese Werke geschaffen ist.

Nach und nach aber befreit und befestigt sich seine Technik. Seine Hand hat den Pinsel ganz in ihrer sicheren Kraft; sie ist es, die auf der Leinwand schaltet, den Gegenstand von nah anfaßt, ihn farbig durchdringt und sich bald leicht oder schwer, zärtlich oder brutal zu geben weiß. Sie ist ungeheuer geschickt; aber diese Geschicklichkeit weiß sich selber zu zügeln, und niemals hat Rembrandt eines jener hohlen Werke geschaffen, deren Verdienst ein-

zig in der bloßen Kunstfertigkeit besteht. Die Tiefe seines Gefühls und seiner Vision schützen ihn für immer vor dieser vorteilhaften, aber sehr gefährlichen Vollendung. Die „Nachtwache“ ist in dieser Art geschaffen, zu jener Zeit, da sein technisches Können sich erweitert. Die Pinselführung wird freier, gewinnt an Kraft. Ein einziger Pinselstrich arbeitet schon plastisch heraus. Man kann diese ganze freie und sichere Arbeit von der einen bis zur andern Seite des Bildes verfolgen: nirgends findet sich ein zweckloser Strich oder eine Wiederholung; das Werk ist gleichzeitig mit Methode vollendet und doch ohne Spur eines unsichern Zögerns.

Diese Technik, die ohne Rast sich überwacht und verschärft, führt schließlich zum Meisterwerke der „Tuchmacher“. Hier ist jede Einzelheit vorbildlich. Nichts ist zu viel, nichts zu wenig. Eine vollkommene Reife, aber eine, die dazu noch von Kraft und Jugend geschwellt ist, wird darin offenbar. Es ist das Können eines Meisters, der niemandem etwas verdankt, der nur von sich selbst in ständiger Vervollkommnung die höchste Meisterschaft der Kunst gelernt hat.

Aber plötzlich beginnt sich die Technik Rembrandts von neuem zu verwandeln. Der Vorbedacht seiner Linienführung weicht einer gleichsam äußersten Glut, und wilde, heftige Pinselhiebe ersetzen die maßvollen und sorgfältigen Striche. Ihm allein war eine solche Sonderbarkeit

verstattet, denn jeder andere hätte sich in der Ungeregeltheit und Zufälligkeit einer solchen Arbeitsweise verloren. Und sogar noch mehr: wenn er das Bauschen eines Kleides, die Goldschmiedearbeiten eines Schmuckes oder den Effekt einer jähen und plötzlichen Lichtwirkung darstellt, wird sein Pinsel plötzlich zum Werkzeug eines Emailleurs: er gräbt, kratzt, wühlt, klebt und arbeitet so sehr in der Farbe, daß dieses Kunstwerk wie von verschiedenen Techniken hergestellt zu sein scheint. Rembrandt berauscht sich an seinem Metier; er verlangt alles von ihm, was ihm ein übernatürlicher Mensch entreißen kann. Wäre er kein Genie, so vermöchte man es als Narrheit zu nehmen. Und dennoch, erst in dieser letzten Arbeitsweise findet er sein volles Maß und zeigt er sich vor allem als der Meister aller Meister.

Seine Farbengebung macht beinahe die gleichen Wandlungen durch wie seine Technik. Trocken, zäh im Anfang, wird sie rasch flüssiger und zarter. Ursprünglich harmonisch auf ein Gelb getönt, steigt sie herab zu einem Kolorit, dessen dunkle Töne von Blau zu Grün gehen, um sich bald zu klingenden Farben oder zu gedämpftem Braun und Rot zu verdichten. Seine ersten bekannten Werke sind in dieser Art durchgeführt. Und die meisten seiner Porträts, das seine vor allem, das der Margarete van Bilderbeecq und das des Kalligraphen Coppenol, haben diese Farbengruppierung. Stark hebt sich dieser unge-

brochene Ton in den Gesichtern von dem dunklen Grunde ab. Während die andern bekannten Porträtmaler, die Mierevelt und Ravesteyn, ihre ganze Mühe daran wandten, vor allem die Lokalfarbe des Gegenstandes herauszubringen, wandelt ihn Rembrandt, nur seiner innern Vision getreu, nach seinem eigenen Willen um und durchleuchtet ihn gewissermaßen. Die glühenden Tinten vor allem sind es, die ihn verlocken, und in sie liebt er die Wirklichkeit zu kleiden. Als er die ersten Bilder der Saskia malt, wird seine Palette reich und prunkvoll. Niemals hat sie in so vielen Farben geprangt. Dennoch — und selbst zu jener Zeit — hat ihn nie die Buntheit der Farben, so berauschend sie auch sein mochte, so sehr beschäftigt als das reine Licht. Er ist kein Maler wie Rubens, dessen ganze Freude darin besteht, die wilde Meute des Grün, Rot, Blau und Gelb zu entfesseln und dann wieder zu bändigen. Rembrandt erreicht den satten Einklang der Farbe auf ganz andern Wegen, die später noch dargelegt werden sollen. Es genügt hier zu sagen, daß nach der „Nachtwache" die blühende Pracht seiner Palette sich einschränkt und konzentriert. Einige seiner spätern Bilder scheinen nur wie glühende Sepia, sie sind nicht mehr von der ganzen Skala des Prismas getönt. Die tiefen Farben, die schweren und dunkeln vor allem, fesseln seine Aufmerksamkeit und sein Bemühen. Er liebt die Nebeneinanderstellung des bronzefarbigen Braun, die Rostfarbe, die leuchtenden Schwarz,

das flammende Gelb oder Rot, und durch ihre weise Orchestrierung erzielt er die wundervollsten Effekte. Er stellt auf ihre dunkeln und tönenden Bässe die hellen Akkorde von Gelb und Gold und vollendet in dieser Technik die „Jünger von Emmaus", die „barmherzigen Samariter", den „Segen Jakobs", „Homer", „Saul" und den „heiligen Matthäus". Velasquez nahm als Basis seiner Malerei das Grau, das er zart mit Rosa und Blau untermischte; Rembrandt hingegen erhebt in ähnlicher Weise seine hellen Farben über einen abgedunkelten und geheimnisvollen Hintergrund. Immerhin aber wird seine Technik und seine Farbengebung erst dann verständlich, wenn man seine Komposition, die Art seiner Anordnung verfolgt. Die meisten Italiener, Raffael, Giulio Romano und Guido Reni, erzielen die Festigkeit ihrer Werke durch eine gleichsam fehlerlose Architektur der Linien und Züge. Ihre Fresken und Bilder ruhen ebenso auf einem vorgezeichneten Plan wie ein Hausbau, und kein Werk paßt besser als das ihre in die Kuppelwölbung eines Saales oder einer Kirche. Andere Maler wiederum, die Flamen vor allem, komponieren ihre Werke derart, daß es die Farbe selbst ist, die sich auf ihren Bildern zu Ruhe und Gleichgewicht anordnet. Rubens ist Meister in solchen farbigen Verteilungen. Das Rot, das Blau, das Gelb, das Grün erwidert sich auf seinen Bildern immer gleichmäßig. Manchmal bindet er sie wie zu Buketts zusammen. Das Fleisch leuchtet wie

Rosen, und die seidenen und samtenen Kleider umringen es gewissermaßen singend in einem Chor von Tulpen, Dahlien und Päonien. Er bezaubert mehr das Auge als das Urteil, wendet sich mehr an die Sinnlichkeit als an den Verstand. Aber auch die Augen und die Sinnlichkeit haben ihr latentes Urteil für sich, das über Genuß und Schönheit entscheidet.

Keines dieser beiden Kompositionsverfahren vermochte Rembrandt zu verlocken. Bei ihm ist es nicht die Linie und nicht die Farbe, nach der er seine Verteilung anordnet, sondern einzig das Licht. Er allein konnte sich an ein solches Abenteuer wagen, zu dem ihn alles drängte, seine visionäre Natur, die Art der Gegenstände, die er behandelte, seine innere märchenhafte und zauberische Welt und das jähe Erstaunen, das er fühlen mußte, sobald er nach innen in sein eigenes Selbst blickte.

Seine Aufgabe war schwierig. Das Licht, das er meinte, war die Aureole, der Strahlenglanz. Es war nicht das natürliche Licht, das die Gegenstände von außen umspielt, das sich an ihnen bricht und sie mit Kontrasten belebt: es war im Gegenteil eine Art unwirklichen Lichtes, ein Licht, das aus der Phantasie und dem Geiste quoll. Nach diesem Licht ordnet sich die Komposition bei Rembrandt. Für ihn beherrscht es, wo immer es auch sich ausstrahlt, die ganze Szene, bändigt den Vorgang und gibt ihm sein Gleichgewicht. Mag es in der Mitte des Bildes

seine Quelle haben oder von den Rändern herstrahlen, immer schafft und belebt es die Atmosphäre. Manchmal strömt es geradezu aus dem Körper seiner Gestalten – das Beispiel dafür ist „Christus und die Jünger in Emmaus“ – manchmal aus einem Gegenstande – das Beispiel dafür die kabbalistische Inschrift im Fenster des „Doktor Faust“ –, je nach seiner Wirkung ruft es bald eine verwirrende Unregelmäßigkeit, bald eine sehr sichere und symmetrische Verteilung hervor. Aber wo immer es aufleuchtet, scheint es unerhört, siegreich und zauberkräftig. Es kann sanft sein oder gewaltsam, von einem Gegenstand zum andern wie ein Flügelstreifen mit Zärtlichkeiten und unbeschränkten Nuancen hinzittern, kann aber auch jäh wie der Blitz niederstürzen, und dann war stets das ganze Genie des Meisters vonnöten, um es in seinem Werk zusammenzuhalten, ohne daß es die Einheit zersprengte. In der „Auferstehung des Lazarus“ flammt es im Wunder nieder und wird das Wunder selbst.

Dank dieser Lichtwirkung gelangte Rembrandt dazu, sich selbst so ausdrücken zu können, wie er wollte. Weder die einfache Linie noch die naturgetreue Farbe hätten ihm je die Möglichkeit geboten, die Welt von unerhörter Größe, die er in sich trug, ahnen zu lassen. Es war und mußte sein Ausdrucksmittel sein und wurde überdies dadurch der höchste und außerordentlichste Kunstgriff, den die Malerei unter den größten Meistern erweckt hatte.

Siebentes Kapitel

REMBRANDTS EINFLUSS

REMBRANDT bleibt, wie wir schon festgestellt haben, von der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts gänzlich unabhängig. Obwohl er die höchste Erscheinung jener Epoche ist, denkt man doch nicht an ihn, wenn man sie ins Auge faßt, sondern an jene kleineren, wenn auch wundervollen Maler wie Metsu, Terburg und Steen. Sein Einfluß in der Heimat war unwesentlich, indes der ihre der vorherrschende blieb. Sie haben alle jene Eigentümlichkeiten, die eine Provinz der Kunst von der andern absondert; er aber, dessen Kunst durch die Jahrhunderte widerglänzt und dies so sehr, daß er zu jeder Epoche wie ein Neugekommener scheint, ist zu seiner Zeit nur ein einzelner großer Meister, umringt von einigen inbrünstigen Schülern. Sie, die Kleinen, stellen die Seele des Volkes dar. Für gewöhnlich – nicht aber im Falle Rembrandts – sind die größten Maler auch die am meisten volkstümlichen. Dieses Los fiel Rubens zu.

Rubens repräsentiert für sich ganz allein die flandrische Schule des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Zeit und sein Milieu formen ihn, um sich aus ihm neu zu gebären. Er spiegelt sie in seinen vielen Bildern wider wie in einer langen Spiegelreihe. Sein Genie ist von der Rasse be-

fruchtet, er aber seinerseits befruchtet sie wieder und gibt ihre neue Genies, die ihm gleichen. Rembrandt saugt das Talent all seiner Schüler auf; sie sind verdunkelt von seinem einzigen Licht. Rubens dagegen schafft an seiner Seite bewundernswerte Persönlichkeiten: van Dyck, Jordaens, Cornelius de Vos und Crayer.

Er ist eine Kraft, aber eine abhängige und nicht ganz freie. Eine Kraft in engstem Zusammenhang mit allen andern Kräften, die zu gleicher Stunde in seinem Lande sich regen. Er verbreitert sich, er vervielfacht sich. Er ist wie eine wunderbare Pflanze reichem und fruchttragendem Boden entwachsen, deren windvertragene Samenkörner überall aufsprossen, wo sie niedersinken. Rembrandt hingegen scheint wie eine sehr seltene und einsame Pflanze seine ganze Kraft zu verbrauchen, um sich höher emporzurecken, tiefer einzugraben, selbst auf die Gefahr hin, unfruchtbar zu bleiben. Zu der Zeit, da Rubens malt, malen alle Künstler Flanderns, die kleinsten und die größten, ganz so wie er, sie nehmen seine Tradition an, folgen dem Stile, den er zur Geltung bringt, und entdecken sich selber, indem sie sich in ihn vertiefen. Alle arbeiten sie in dem Garten, dessen Türen er aufgetan hat.

Und noch mehr. Der überströmende Einfluß von Rubens geht so weit, daß er die Plastik überwältigt und selbst die Architektur erreicht. Duquesnoy und van Opstal übertragen die Lehren, die er den Malern gab, in ihre

Kunst. Sie gestalten massive und gesunde Körper, gewaltig und rot, wie Rubens sie in seinen christlichen oder mythologischen Tragödien malte; sie bedienen sich seiner breiten, kraftvollen Griffe und sind, wie er, mehr Koloristen als Formkünstler. Die harten und starren Linien der monumentalen Kunst beginnen sich nach der neuen Bewegung zu beleben, die er den Dingen gab. Überall erkennt man seinen schlechten Geschmack, seine Liebe zur Verschwendung, seine Protzigkeit, sein Verlangen, mit der Kraft und dem Leben zu prunken. Die Fassaden der Häuser, die Kanzeln der Kirchen, die Decken der Paläste tragen seinen glühenden Stempel, und ein ganz neuer Stil – der jesuitische, wie man ihn nannte – entsteht wie aus seinen Fäusten gewunden. Und noch mehr. Wie einen Gesandten schickt er den schönen Anton van Dyck nach England, damit er der neuen englischen Malerei das Siegel der flämischen Kunst aufpräge. Er selber geht nach Frankreich, um einen ganzen Palast mit seinen Figuren zu schmücken und die Kunst Largillières und Rigauds vorzubereiten, er, der später noch einmal Watteau verführen und der ganzen romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts den Sinn für die starken und harmonischen Farben erwecken sollte.

Unauslöschlich bleibt sein Einfluß in seinem Heimatland. Er bleibt herrschend im ganzen siebzehnten Jahrhundert, und man fühlt ihn noch gegenwärtig im vollen

Niedergange des achtzehnten. Während David alle Farben abstumpft, bezeugt und verherrlicht ihn noch der alte Herreys. Sobald sich um 1830 das Erwachen der Moderne verkündet, lassen die Wappers, Bièvе und Keyser seinen Einfluß wieder aufleben und erhellen mit seiner Flamme ihre eigene Unfähigkeit. Und noch heute dient unter den jungen belgischen Malern seine leuchtende und wilde Palette allen denen, die sich zur Vergangenheit zurückwenden und in alten Traditionen ihre eigene Kraft suchen.

Derart ist der lokale und allgemeine Einfluß Rubens' beschaffen. Der Rembrandts ist ganz anderer Art. Er beschäftigt von Epoche zu Epoche einzig die großen Meister. Er überschreitet die Zeiten und die Landgrenzen. Wer ihn heute sucht, findet ihn bei einem unserer größten zeitgenössischen Maler lebendig, bei Carrière.

Während des siebzehnten Jahrhunderts drang er noch nicht über die Wände des Ateliers hinaus. Fabritius, van Gelder, van Eeckhout und Lievens unterliegen ihm. Sie ahmen dem Meister nach. Sie lernen von ihm seine seltsame Manier, die Menschen darzustellen; sie mummen ihre Gestalten in exotische Kutten, setzen ihnen Turbane auf, belasten sie mit Juwelen und stellen sie in ein gleichsam übernatürliches Licht. Ganz wie Rembrandt scheinen sie Wunder und Mysterien zu malen; aber was sie auch tun mögen, ihre Kunst, die immer nur Reflex bleibt, ermangelt der überzeugenden Aufrichtigkeit, und ihre Kraft erscheint künstlich und erborgt.

Das erstaunliche Licht, das Rembrandt anwendet, um die tiefmenschliche Psychologie seines Werkes deutlicher herauszubringen, wird in ihren Händen ein bloß pittoreskes Element, so daß sie, obwohl von einem Genie belehrt, doch wieder auf Umwegen zu den Malern von Talent, wie Gérard Dou zurückkehren. Sie leuchten wie künstliche Prismen und nicht von innerem Feuer. Man hätte das Recht, sie alle – mit Ausnahme des Fabritius und van Gelder – zu vergessen, wären sie nicht ein Teil jener auserwählten Männer gewesen, die durch ihre Stellung als Schüler und Bewunderer dazu beitrugen, die Achtung rings um den großen Verkannten aufrechtzuerhalten. Er liebte sie alle, weil er sich selbst in allen denen liebte, die mit ihm und von ihm lebten; er war gut und gefällig zu ihnen, diente ihnen mit uneigennützigem und klarem Ratschlag: er machte sie groß durch seine Nähe. Er nahm sie auf zu Genossen, denn seine Freundschaft war nicht berechnend und hatte nichts Befehlshaberisches. Als einer von ihnen, ein ganz junger Bursch, Fabritius (der mit neunundzwanzig Jahren starb), eines Modells für seine „Enthauptung Johannes des Täufers“ (im Reichsmuseum von Amsterdam) bedurfte, stand Rembrandt, der Meister, ihm Modell für die Figur des Henkers. Und so, mit aufgerafften Ärmeln, den Hemdkragen offen über der haarigen Brust, stellte er sich, ohne Scheu vor der niedrigen Stellung und so gemeiner Beschäftigung, den Betrachtern dar.

Achtes Kapitel

REMBRANDTS NACHRUHM

DIE Ewigkeit gehört einzig den kosmischen Kräften an. Selbst die höchsten Persönlichkeiten werden einst für das treueste und zärtlichste Gedenken entschwinden. Und selbst die, welche den Lauf ihres Lebens als Götter oder Könige mit dem der Sonne vergleichen durften, sinken wie die andern ins Dunkel hinab. Weder Bücher noch Marmor noch Bronze können etwas für immer bewahren. Tragisch ist es, zu denken, daß selbst die berühmtesten Bilder schon allein durch die Gebrechlichkeit ihrer Materie in einigen Jahrhunderten vernichtet sein werden.

Eines Tages wird man nur durch verhängnisvoll ungenaue Kopien die Gioconda des Lionardo, die Kreuzerhöhung des Rubens, Veroneses Hochzeit von Kana und Rembrandts „Pilger von Emmaus“ kennen.

Gegen dieses so tiefe Schicksalsgesetz wehrt sich beständig, aber vergebens das Herz der Lebenden. Die Geschichte ist vor allem ein Denkmal des irdischen Stolzes. Einige von den Weitestblickenden möchten sie am liebsten einzig in eine Art Bibel der Erfahrungen und Weisheit verwandeln, doch dem widerspricht die allirdische Eitelkeit. Und doch, wie man am Grunde jedes Irrtums

Stücke einer verkannten oder zerbrochenen Wahrheit erkennen mag, so kann der Kultus der großen Männer für reife Geister immer nützlich und bedeutsam sein.

Denn sie sagen: Die schönsten Gesten, die schönsten Worte müssen von Jahrhundert zu Jahrhundert bewahrt werden, damit der Schatz unserer vervollkommnungsfähigen Rasse ewig gemehrt werde. Die höchsten menschlichen Erscheinungen zeigen dem gewöhnlichen Irdischen den sichersten Weg; sie sind Meilenzeiger der Geschichte und reichen in der allgemeinen Nacht einander die führenden Fackeln weiter. Die Kunst ebenso wie die Wissenschaft schreitet immer durch dunkle Epochen; darum müssen die großen Maler, die Männer der Wissenschaft geehrt und vergöttert werden, um den andern als Weg zu leuchten, sie zu unterrichten und über alle Zeiten zu glänzen.

Beim Hinscheiden Rembrandts war zu befürchten, daß er niemals einen Platz unter den großen Toten einnehmen werde.

Da er keineswegs Ausdruck seines Landes war, so verurteilte ihn der holländische Geschmack. Die Mode ehrte die kleinen Meister und begünstigte die Porträtmaler niederer Ordnung.

Einige Jahre später war sie ganz eingenommen für jene kleinliche und reinliche Malerei, deren Technik einzig korrekt und geschickt war. Die van der Werf, Mieris und Philipp van Dyck, all diese Maler der Affektiertheit,

Zärtlichkeit und Frivolität drangen durch. Eine fade und blaßfarbene Abenddämmerung umhüllte die ganze Malerei. Dann kam das achtzehnte Jahrhundert, das französische, an die Reihe. Die Kunst wurde scharmant, pretiös und wohlgefällig.

Sicherlich sind die Watteau, Chardin, Fragonard Künstler ersten Ranges; aber doch, wie weit ist ihr Genie von dem Rembrandts entfernt. Wo dieser nur die einfache Erschütterung sucht, die nackte und tiefe Kraft, das blutende und aufschreiende Pathos, da setzen sie Grazie und sanfte Helligkeit ein. Ihre Menschen halten ihre Tränen zurück, verschleiern ihre Verzweiflung, überzaubern ihren Wahn. Sie wollen, daß das Leben trotz all seiner Leiden sich dennoch in ein einziges Fest verwandle und Schönheit immer ein Lächeln auf den Lippen trage.

Glücklicherweise begann schon bei Lebzeiten Rembrandts ein auserwählter Kreis von Kennern seine Bilder umsichtig zu sammeln. In ihren Händen warteten sie geduldig auf die Stunde der Gerechtigkeit. Ein großer Teil seiner Werke wanderte nach England, Deutschland, Rußland und Schweden. Man gab ihnen dort Raum an den Wänden eines Schlosses, im Zimmer eines reichen Bürgers, manchmal auch im Saale eines öffentlichen Gebäudes, aber gerade die Kirchen und Gotteshäuser boten ihnen keine Gastfreundschaft.

Aber um den ganzen Ruhm, der ihnen innewohnt, auferstehen zu lassen, mußte das neunzehnte Jahrhundert kommen mit seiner wilden Liebe für alles Tragische, Leidenschaftliche und Lebensvolle. Es war notwendig, daß man wieder begann, die Malerei in ihrem innersten Kern aufzusuchen, in der Harmonie der Farben, der Töne und der Lichtwerte, daß man die Kunst Davids, die vor allem eine skulpturale war, überwand, und die der Romantik, die vor allem eine literarische ist, um wieder zu jenen Meistern zurückzugelangen, die Größe und Bedeutsamkeit ihrer Schöpfungen einzig durch die malerischen Mittel erreichten. Rembrandt ist einer von diesen. Alles, was er wiedergab, und selbst die Natur in ihren wundervollsten und übernatürlichsten Formen schuf er einzig durch das Gegenspiel von Hell und Dunkel und den malerischen Zusammenklang der Formen.

Heute beherrscht er alle Sammlungen. Seine Stellung ist unumschränkt. Das Louvre, die Nationalgalerie, die Museen von Amsterdam, München, Dresden, Petersburg, Kassel und Haag enthalten eine besondere Fülle seiner Werke. In dem Prado von Madrid, in den Uffizien, den römischen und venezianischen Sammlungen ist er schlechter vertreten. Rembrandt war nie ein Hofmann wie Rubens, Tizian oder Velasquez; die großen Herren haben weder mit ihrer Gunst noch mit ihren Mitteln jemals sein erhabenes Werk bedacht. Die literarische Kritik

war es, die endlich, zurückkehrend von den Vorurteilen der Schulen und jahrhundertelangen Beschränktheiten, ihn gleichzeitig mit den großen Malern des letzten Jahrhunderts wieder zur Geltung brachte. Fromentin, Charles Blanc, Vosmaer, Dutuit vor allem, und von den Gelehrten Bode, Bredius, de Roever, Emile Michel. Sandrart und van Hoogstraten hatten ihn schon im siebzehnten Jahrhundert gefeiert; aber seit ihren Arbeiten war, mit Ausnahme eines Kataloges von Gersaint, dem Freund Watteaus, nichts von Ernst und Bedeutung versucht worden.

Vielleicht gehört es mit zum Geschick dieses größten und eigenartigsten aller Maler, daß er seine Rehabilitation nur der Kunst selber verdankt. Denn nie so sehr wie im neunzehnten Jahrhundert ist die Kunst in das allgemeine Leben eingedrungen. Vor jener Zeit war sie irgendeine Blüte des Luxus: nur die Könige und hohen Herren kannten sie und wußten sie zu schätzen; man hielt sie vom Volke und von der Masse fern aus Furcht, daß sie zu irgendeiner geistigen Befreiung mithelfen könnte.

Und in der Tat, es war erst die Folge einer Revolution, daß die öffentlichen Museen entstanden, daß auch die Künstler ihre Paläste wie die Könige bekamen und daß der Geist der Freiheit und Unabhängigkeit, der sich in ihren Bildern entfaltete, allgemein der Menge zugängig wurde.

Bald genügten das Louvre, der Prado, die Nationalgalerie nicht mehr, um sie genug zu feiern und zu erhöhen. Man ersann große künstlerische Feste, höchste Gerichte der Schönheit, die da und dort in den großen Städten abgehalten wurden. In Amsterdam, Brügge, Antwerpen, Paris veranstaltete man regelmäßige Ausstellungen, bald zu Ehren dieses oder jenes Genies, bald zu Ehren einer ganzen Schule. Und man sah in Europa an manchen Jahrhundertfeiern alle Maler, alle Kunstfreunde, alle Liebhaber und Kritiker nach einer Stadt streben, wie zur Zeit der frommen Pilgerzüge.

Holland gab die erste Anregung zu solchen Kundgebungen, die seither vielfach veranstaltet wurden. Dennoch hat keine die Feierlichkeit und den Glanz jener erreicht, die im Jahre 1898 im Städtischen Museum von Amsterdam alle unbekannten Meisterwerke Rembrandts vereinigte und zu ihrer Bewunderung aus der ganzen Welt alle diejenigen rief, die ihn im Herzen trugen. Es war eine späte, aber bleibende Genugtuung. Denn er, der im siebzehnten Jahrhundert von seinem Lande verkannt worden war, den Banning Cocq und dessen Freunde, deren Bilder mit so vielen andern einen der Säle füllten, verhöhnt, geschmäht, verachtet hatten, er, der kein Darlehen finden konnte bei den Vorfahren seiner jetzigen Bewunderer, zeigte sich dort in seinem ganzen umfassenden Glanz. Man beurteilte und bestritt nicht mehr, man verehrte.

Und er bereicherte in dieser Stunde durch das Geld der Gäste und Kunstfreunde, die um seines Werkes willen hinkamen, ebendieselbe Stadt Amsterdam, die ihn arm gemacht hatte, die Stadt, deren Beamte einst seine Güter versteigert und ihn gezwungen hatten, im Elend bis zum letzten Tage seines Greisenalters zu leben. Er erleuchtete mit seinem Ruhm damals ebendies Vaterland, das ihn verraten, zurückgestoßen und mißhandelt hatte, in so blendender Weise, daß es für manche schien, als sei er allein schon die höchste und schönste ästhetische Rechtfertigung seines Volkes. Denn wenn wirklich, wie ja viele Denker glauben, es die höchste Aufgabe der Gemeinsamkeit ist, große Männer hervorzurufen und aus sich erstehen zu lassen, welche Nation hätte mehr Anrecht auf Stolz als diejenige, die Ursache des plötzlichen und herrlichen Erstehens eines Rembrandt war?

Das Fest und diese Genugtuung waren überdies von einziger Schönheit. Die Begeisterung der Veranstalter und die Bewunderung der Zuschauer reichten sich die Hand. Kaum war jemals eine Ehrung glühender und einstimmiger. Vom 18. September bis zum 31. Oktober 1898 herrschte Rembrandt wie eine ungeheure geistige Kraft über das ganze kulturelle Europa. Männer der Wissenschaft, Künstler, Philosophen, Dichter kamen, ihn zu sehen, um die Lehren von Menschlichkeit und Kunst, Blick an Blick mit seinen Werken, zu empfangen.

Die Ausstellung umfaßte mehrere Säle. Neben den großen Werken, der „Nachtwache“, den „Tuchmachern“, der „Judenbraut“, die das Reichsmuseum geliehen hatte, reihten sich mehr als hundert fast unbekannte Meisterwerke an den Wänden. Sie gehörten den berühmten Sammlungen von Paris, Berlin, Glasgow, Haag, Edinburgh, München, Wien, Krakau, Leipzig, Weimar, Hamburg, Kopenhagen, Köln, Budapest, Petersburg, London und Amerika. Ganz Europa hatte an dieser Apotheose mitgeholfen, und ein gleichsam unbekannter Rembrandt erschien damals den Blicken. Man glaubte ihn zwar schon vorher zu kennen, dank seinem ungeheuren Werke, das über die ganze Welt verteilt war, aber vereint im Museum zu Amsterdam erschien es noch herrlicher. Wie wundervolle irdische Gestalten reihten sich dort Wand an Wand! Auch sie hatten den Tod überwunden und sich wieder vereint, um ihren Schöpfer zu feiern.

Rembrandt wurde von den Kritikern vor allem ein Darsteller der Kraft, der Gewalt und des Schmerzes genannt. Dort erschien er aber im Bilde des „Herrn, der einen Falken hält“ (Sammlung des Herzogs von Westminster) und in der „Dame mit dem Fächer“ (aus der gleichen Sammlung) als Maler, den die Eleganz und die Grazie ebenso verlocken konnte wie der feierliche Ernst. Die Gesichter junger, naiver, heller, reizender Mädchen tauchten plötzlich auf und beschenkten sein Werk mit

unerwarteten Empfindungen von Frische, Milde und Keuschheit. Aber all das drückte nie eine rauhe Wirklichkeit aus, sondern ein verfeinertes und verwandeltes Leben. Die eine könnte man, wenn man wollte, Ophelia nennen, die andere Titania, diese Schöne Desdemona, jene die Julia. Diese Lippen von Jugend und Reinheit, diese Körper von Frühling und Licht, diese Blicke, die von Märchenfernen kamen, diese Stirnen, die wie für Kronen geformt waren, und diese Hände, die nur die Blumen tragen konnten, all diese Körper seiner zarten Heldinnen zeigten, wie auch süße Träume den Schöpfersinn Rembrandts erfüllen konnten.

Wie immer lebte er in einer Welt der Wunder und Geschehnisse. Man sah ihn im gleichen Saale wieder ernst und fromm. Die „alte Frau, die in einem Buche liest“ bot eine so geschlossene Vollkommenheit dar, daß man vor ihr wie vor einem fehllosen Werk stand. Das Buch, das die alte Frau in Händen hielt, erhellte im Widerschein von unten ihr Gesicht, und der Schatten, den ihr aufgestecktes Haar über die Stirn warf, belebte sich so mit vielfachem Licht. Die Modellierung des Antlitzes und ihrer Hände, die Ruhe ihrer aufmerksamen Augen, die ernste und ruhige Haltung erweckten allgemeine Bewunderung. Man fühlte sich in Gegenwart eines wahrhaftigen Wunders, das wie ein Axiom unabänderlich auftritt. Und die Menge, die an andern Stellen zu sprechen

wagte, verstummte hier jäh; es war merkwürdig, diese Erscheinung immer wieder zu beobachten, das übrigens auch vor den „Tuchmachern“ sich wiederholte.

Es war da noch der „Mann im Küraß“ zu sehen, den man für den alten König Lear hätte halten können, wie er verzweifelt und gemartert im Sturm auf der Heide an sein totes Königreich denkt. Ferner der „Greis im Pelze“, dessen Antlitz verbraucht schien, weil es seit unzähligen Jahren das Leben zu viel betrachtet hatte, die „alte Frau, die sich ihre Nägel schneidet“, und vor allem der wundervolle „Nikolas Ruts“ sowie „Jan Six am Fenster“.

Rembrandt erhöht und erhebt jeden Menschen, den er malt. Die Kunst des Porträts wird dank seinem Genie eine Kunst der Apotheose. Kein Künstler hat sie je persönlicher und eigenartiger verstanden. Für ihn diente das Modell nur insoweit, als dadurch ein tiefmenschliches Gefühl oder eine irdische Wahrheit ausgedrückt werden konnte. Niemals unterdrückt er irgendeinen Zug seines innern Wesens, so wie es sich ihm durch das Antlitz darbietet.

Er vertieft, er betont stärker, um schließlich, und das ist seine höchste Eigenart, das Wirkliche übernatürlich zu machen. Sein „alter Rabbiner“ ist nicht nur der Ernst, die Persönlichkeit, das Dogma selbst, sondern all dies noch vergeistigt, so wie wenn Gott selbst ihm befohlen hätte, so zu sein. Das Porträt des „Titus van Ryn“ ist nicht nur das Bildnis dieses Knaben, es ist die Jugend,

die Feinheit, die Lebendigkeit selbst, und noch mehr: dank einem von seinem Antlitz und seinem Hut ausstrahlenden Lichte gibt es sich wie eine symbolische Erscheinung der Lebensleichtigkeit.

Zu allen Zeiten war eben Rembrandt eine Art malender Magier. Man mag auch jene seiner Porträts betrachten, deren Wirklichkeit aufs genaueste wiedergegeben ist: immer ist entweder durch eine plötzliche Beleuchtung oder durch ein von unsichtbaren Orten ausstrahlendes Licht oder durch eine Überraschung im Ton oder der Anordnung unser Empfinden nicht das einer natürlichen Wiedergabe des Modells, sondern einer zauberischen Geisterbeschwörung. Sicherlich, der Körper ist ja wundervoll behandelt, das Gesicht und all seine Züge sind meisterhaft wiedergegeben, die Hände lebendig und zart, Schultern, Nacken und Haupt in richtigen Maßen. Man meint, die Gestalt könnte sich erheben, auf uns zutreten, sich hinsetzen und sich unter die Beschauer mengen; aber doch, wenn so etwas geschehen würde, könnte sich keiner der Empfindung erwehren, jemandem gegenüber zu sein, der dem Irdischen ganz nahe und doch gleichzeitig ungeheuer ferne ist. Auch die Welt seiner Zeitgenossen, die Rembrandt darstellte, ist eine Welt, die ganz ihm allein zugehört, wie die Welt seiner Legenden. Unter den Porträtmalern aller Zeiten ist er es, der am meisten von einem Traumdeuter hat.

Diese Ausstellung im Stadtmuseum von Amsterdam regte viele solcher Betrachtungen an. Sie hatte einen ungeheuren Widerhall unter allen Kunstkennern und Kunstschöpfern, sie bewegte wahrlich die ganze kulturelle Welt. Und sie leitete zu einer Zeit, wo die bloß religiösen Feste für unser Gefühl schon der Vergangenheit anzugehören beginnen, eine Art von Festen der Zukunft ein. Man hat inzwischen schon andere künstlerische Schaustellungen derart veranstaltet, die van Dycks, die der gotischen Maler in Flandern und die der gotischen Maler in Frankreich, und man sollte wohl von nun an wie das Volk, das am ersten Mai die Arbeit feiert, neben dem Fest, das die Sonnenwende verherrlicht, jedes Jahr in irgendeinem Lande Europas irgendeinen ruhmvollen Jahrhunderttag wählen, um die Malerei zu feiern. Und immer könnte der Name Rembrandts bei diesen Festlichkeiten erscheinen, damit sich sein Nachruhm noch tief und tiefer in das Gedächtnis, die Bewunderung und die Liebe der Menschheit eingrabe.

Neuntes Kapitel

ZUM SCHLUSSE

REMBRANDT ist, wie wir sagten, der Maler der Wunder. Er verleiht dem Übernatürlichen eine Tatsächlichkeit. Um das zu ermöglichen, gibt es nur ein Mittel, nämlich aus unbewußtem Gefühl das Mysterium und das Leben als eines zu begreifen und es schöpferisch in derselben Flamme zu vereinen. Rembrandt hat dies erreicht, weil er gleichzeitig ein göttlicher Maler und der am meisten menschlich bewegte ist. Er hält in seinen Händen die beiden Enden des Blitzes; er verschwistert alle Tränen, Schreie, Jubelrufe, Leiden und Begierden unseres geheimsten Ich und zeigt uns gleichzeitig den Gott, den er verherrlicht, von der gleichen Qual bewegt. Oder er zeigt ihn uns wieder mit so viel Milde, so viel Güte, einem solchen Ernst, daß er uns zum Wunderglauben durch die Liebe zwingt. Sein Christus, seine Patriarchen, seine Heiligen und Apostel, die er in der feurigen Region des Staunens und der Visionen wandelnd zeigt, sind nur Menschen, aber solche, die noch tiefer menschlich sind als wir selbst. Die Künstler des Mittelalters suchten uns zum Übernatürlichen durch die Gabe der Naivität und der Sanftmut zu leiten; er aber führt uns den Weg des Leidens, der Angst, der Zärtlichkeit und der Freude, er führt uns,

kurz gesagt, auf allen Wegen des vielfältigen Lebens dahin empor.

Rubens, Tizian, Veronese und Velasquez sind nicht einmal fromm. Sie finden in der Bibel und in der Legende schöne Motive, sie malen die biblischen Texte nach ihrer Phantasie, haben aber eigentlich gar keine Ehrfurcht oder Bewunderung für den Gegenstand, den sie behandeln. Sie steigen nicht tief genug in sich hinab, um da den Gott zu entdecken, den jeder große Mensch in sich trägt. Ihre Kunst ist irgendwie noch Vergnügen und schöpferische Lust; sie entflammt sie, berauscht sie, und ihre Meisterwerke sind bloß eine Verherrlichung der schönen äußern Formen des Lebens. Sie haben nur den Blick, nicht aber die wahrhafte Vision. Rembrandt aber, wie Dante und Shakespeare, ist ein Seher. Niemals war es ein Maler so sehr wie er, und darum überragt er sie alle.

Rembrandt ist, wie wir schon sagten, so frei als möglich von seiner Zeit und seinem Milieu. Und wirklich, er mußte es sein, um ganz dem Lande und der Stunde seiner Phantasie und seines Traumes anzugehören. Darum lebt er auch beständig im Wunder, und es ist für seinen Pinsel der einzig angemessene Gegenstand.

Sein Temperament, sein Charakter und sein Leben, sie alle drei wirken zusammen, um seine Kunst so erscheinen zu lassen, wie wir versucht haben, sie darzustellen. Eine tiefe Einheit bindet sie zusammen. Und muß

nicht die moderne Kritik, die endlich von so vielen Irrtümern befreite, einzig sich um die Entdeckung dieser Einheit bemühen, die in ein einziges Bündel alle Gedanken, Gesten und Werke eines irdischen Genies zusammenfaßt? Alle diejenigen, deren die Nachwelt gedenkt, sind, wenn sie wahrhaft Große waren, wie riesenhafte und wilde Wälder. Man muß alle Wege zu ihnen von einem einzigen Punkte aus ziehen, um ohne Müdigkeit ihre geheimnisvolle Weite durchwandern zu können und sich selbst nach jener festlichen Durchforschung begeistert und erhoben wiederzufinden.

1. Simeon im Tempel

2. Die Anatomie des Professor Tulp

3. Christus und die Jünger in Emmaus

4. Josephs blutiger Rock

5. Die Nachtwache

6. Das Selbstbildnis mit der Sturmhaube

7. Der Engel verlässt Tobias

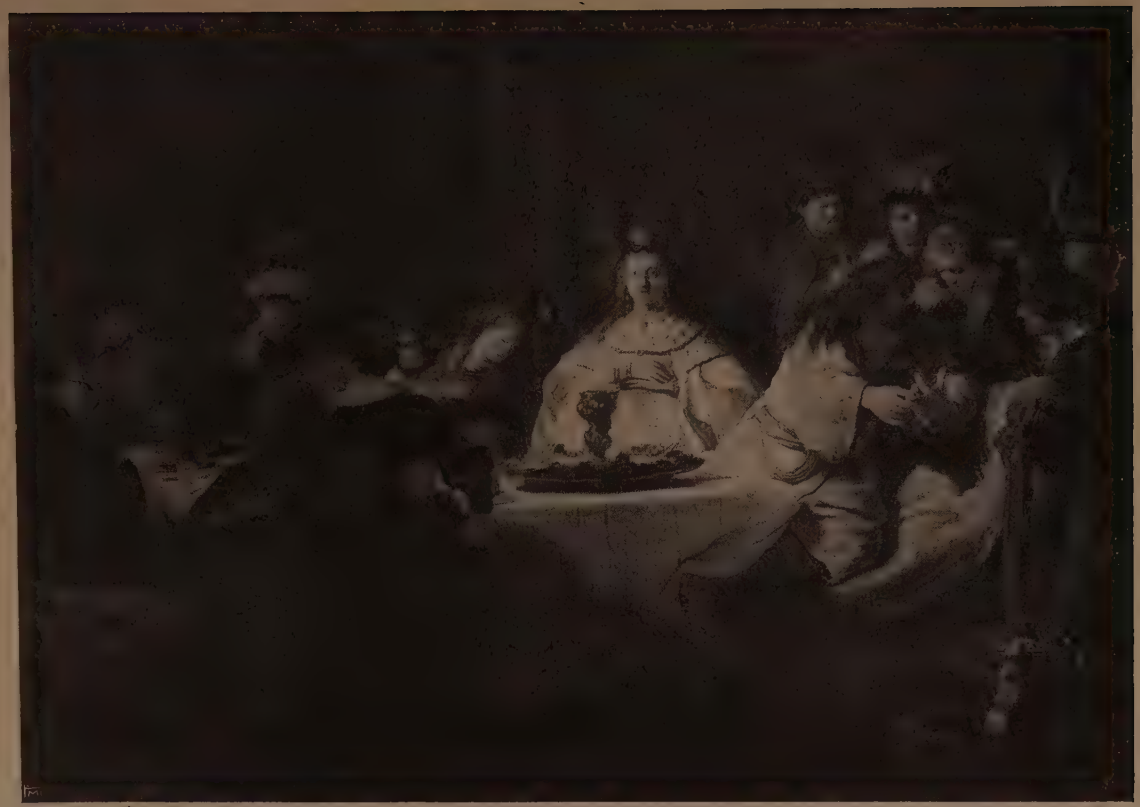
8. Danaë

9. Bathseba bei der Toilette

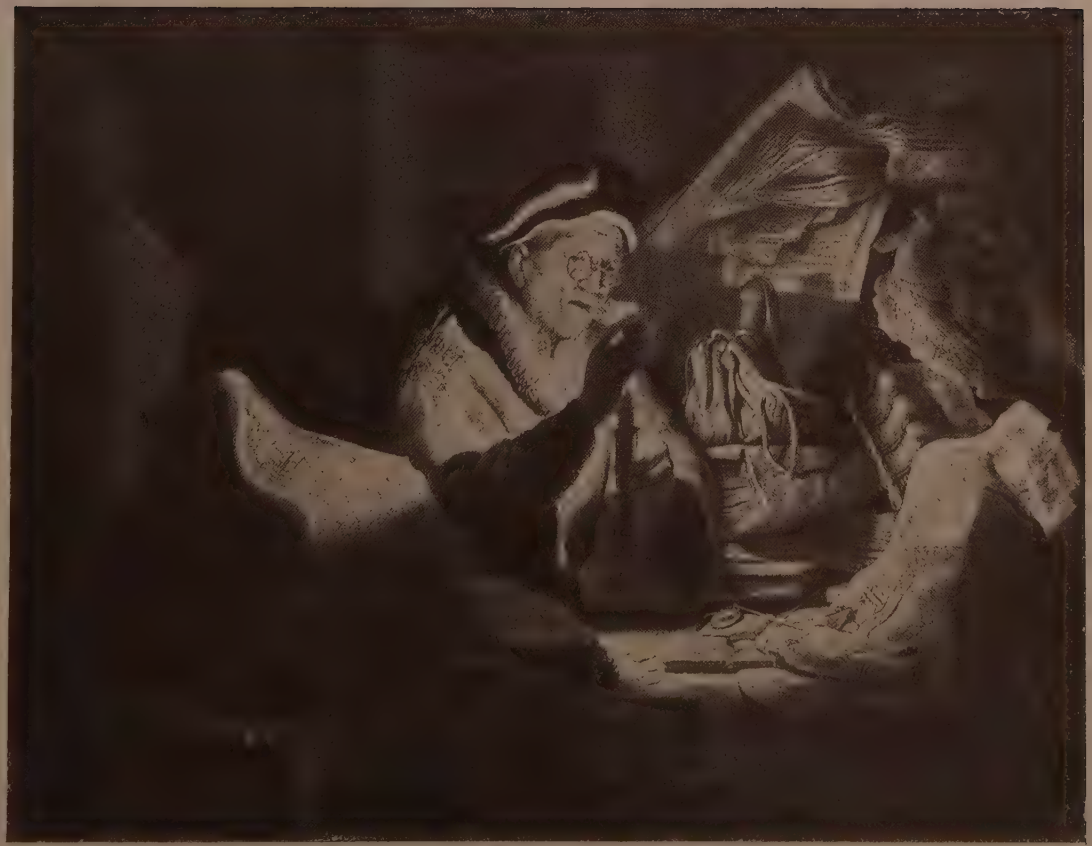
10. Männliches Bildnis

11. Selbstbildnis

12. Die Syndici der Tuchhändler



13. Simsons Hochzeit

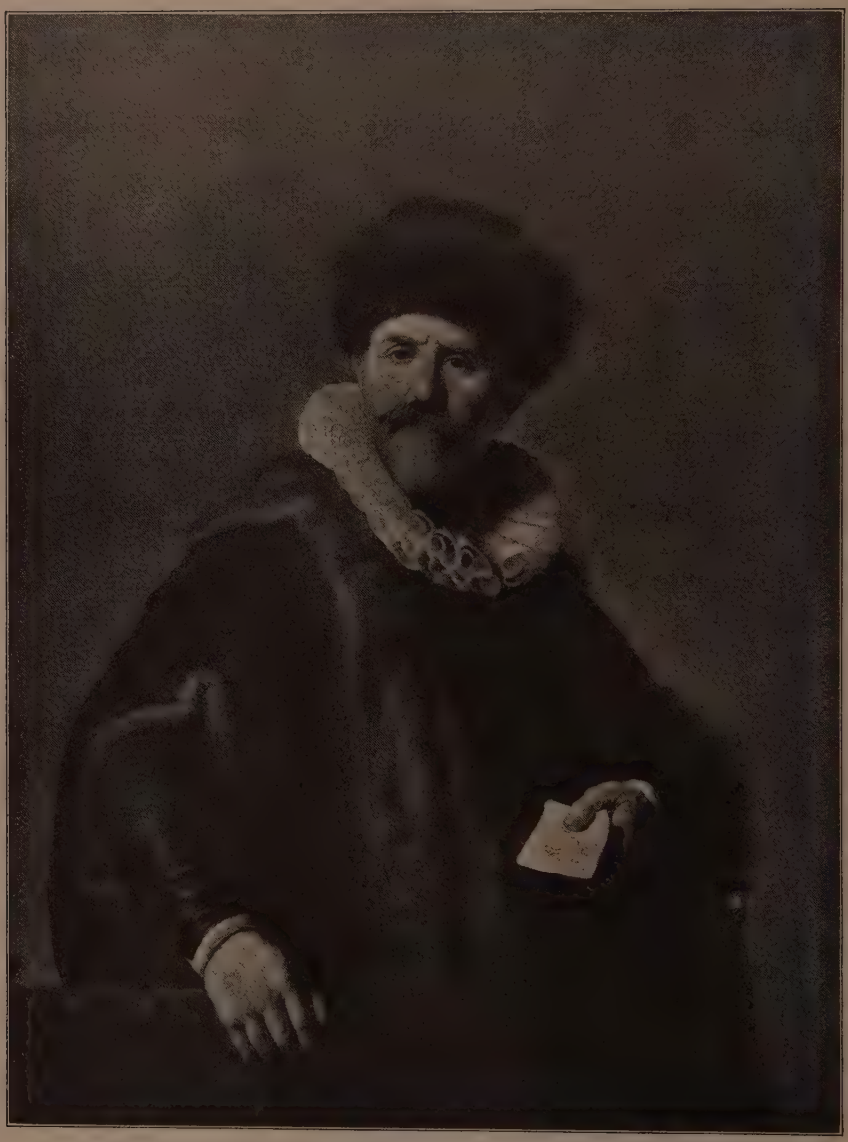


14. Der Geldwechsler

15. Der Apostel Paulus

16. Christus und die Jünger in Emmaus

17. Die heilige Familie



18. Bildnis des Nicolaus Ruts

19. Angebliches Bildnis des Schreib- und Rechenlehrers Coppenol

20. Bildnis des Jan Pellicorne mit seinem Sohne Caspar

21. Bildnis der Gattin des Jan Pellicorne mit ihrer Tochter

22. Bildnis des Martin Day

23. Bildnis der Machteld van Doorn

24. Selbstbildnis

25. Selbstbildnis

26. Selbstbildnis

27. Der Philosoph

28. Bildnis des Künstlers und seiner Gattin Saskia

29. Ein geschlachteter Ochse

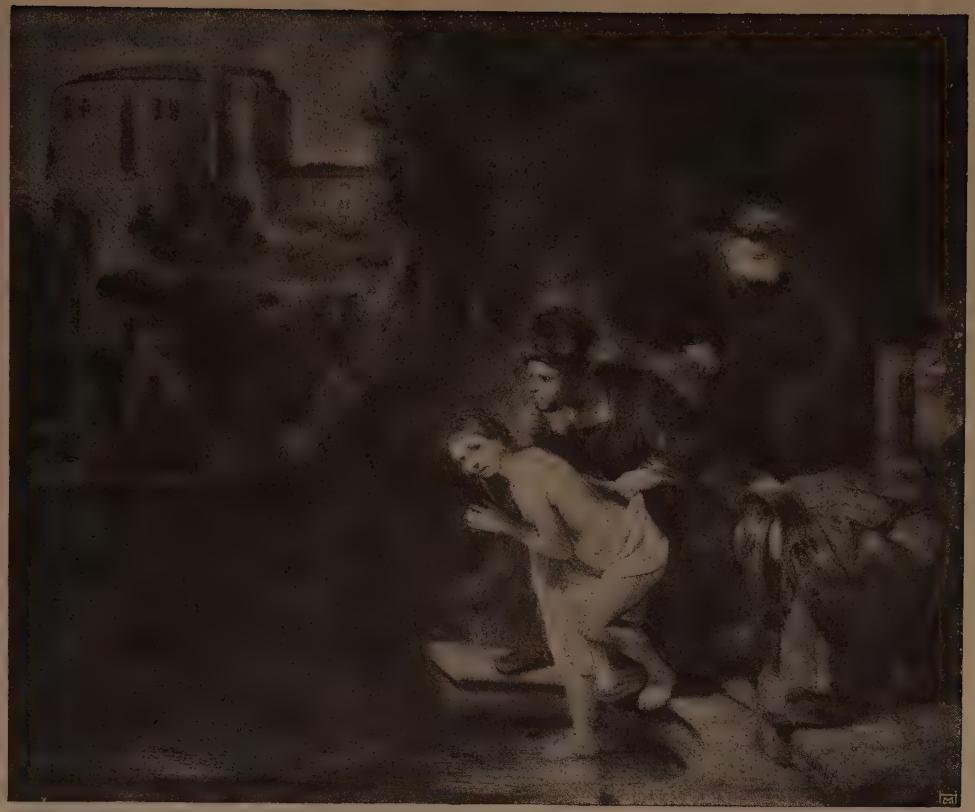
30. Die Blendung Simsons

31. Das Opfer Manoahs

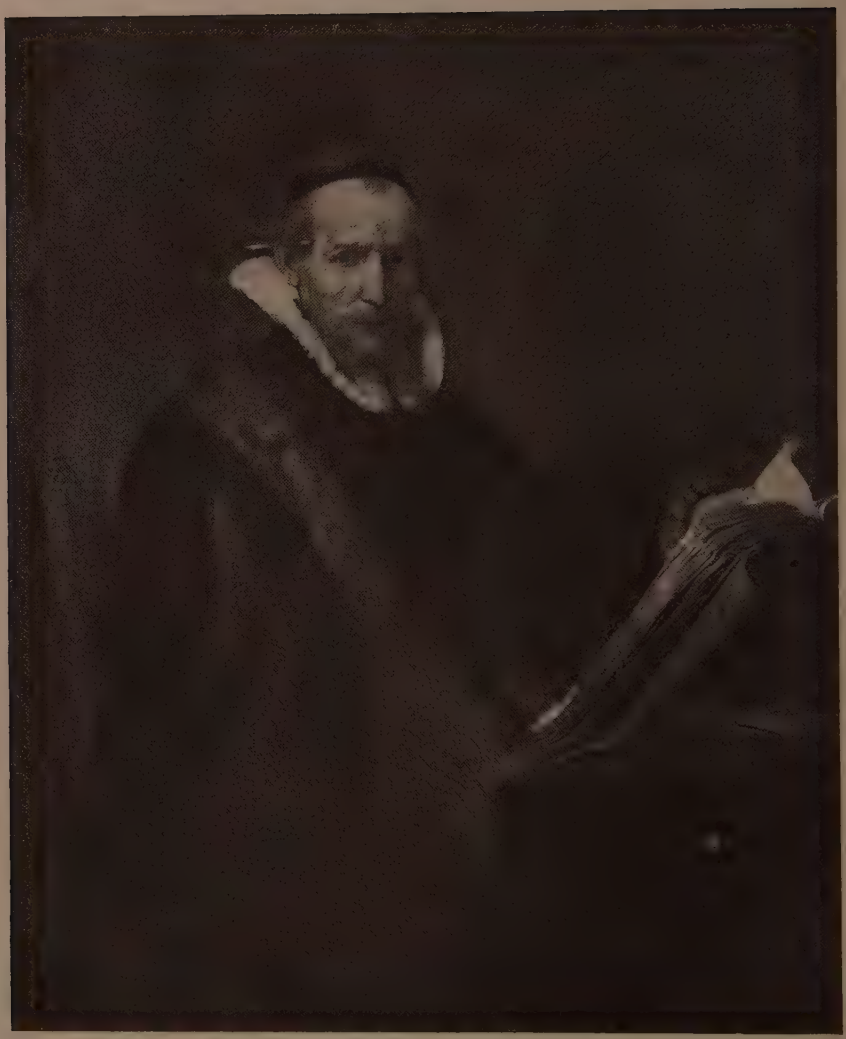
32. Pallas Athene

33. Landschaft

34. Landschaft mit Ruinen auf dem Berge



35. Susanna und die beiden Alten



36. Bildnis des Predigers J. C. Sylvius

37. Allegorie auf den westphälischen Frieden („Die Eintracht des Landes“)

38. Der barmherzige Samariter

39. Christus und Magdalena

40. Hendrickje Stoffels

41. Badende Frau

42. Bathseba im Bade

43. Jakobs Segen

44. Rückkehr des verlorenen Sohnes

45. Geisselung Christi

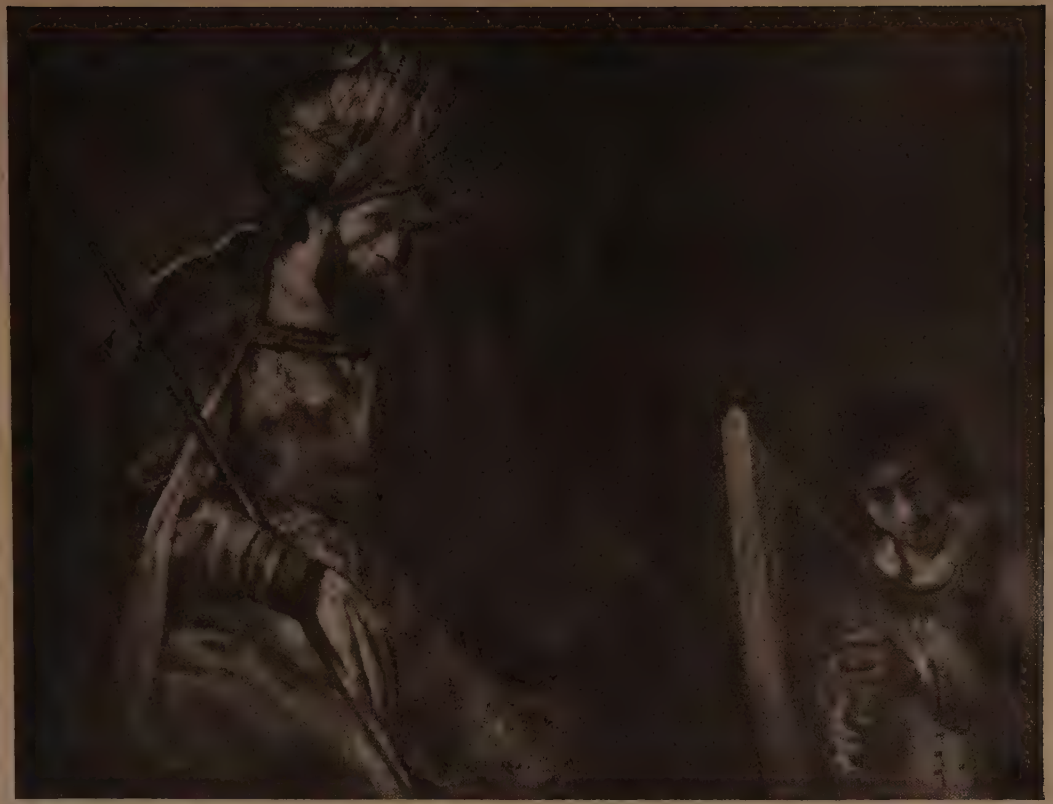
46. Rembrandt in Landsknechtstracht

47. Jan Six

48. Der Evangelist Matthäus

49. Die Judenbraut

50. Familienbild



51. David vor Saul

52. Pilatus, sich die Hände waschend

53. Der Mann mit dem Falken

54. Die Dame mit dem Fächer

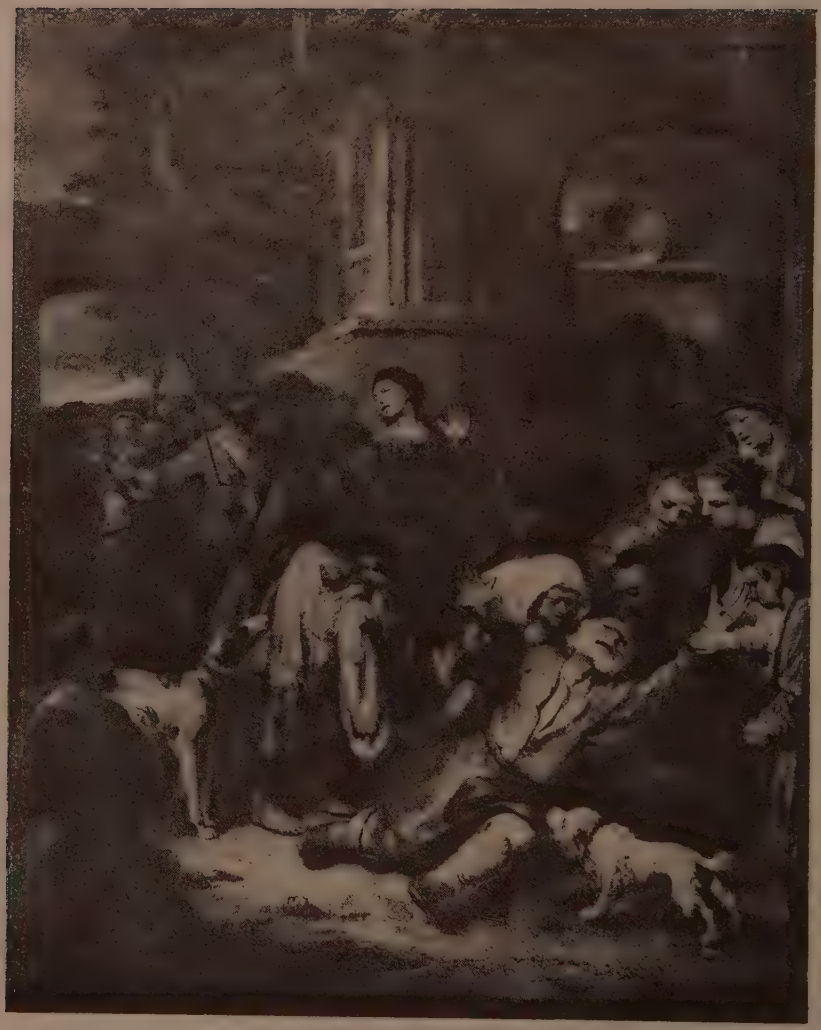
55. Studie nach einer jungen Frau (Hendrickje Stoffels)

56. Eine lesende Alte

57. Titus, Rembrandts Sohn

58. Margarete van Bilderbeecq

59. Bildnis der Hendrickje Stoffels



60. Jakob erhält Josephs blutigen Rock

61. Ansicht von Omval

62. Christus, die Kranken heilend („Das Hundertguldenblatt“)

63. Faust

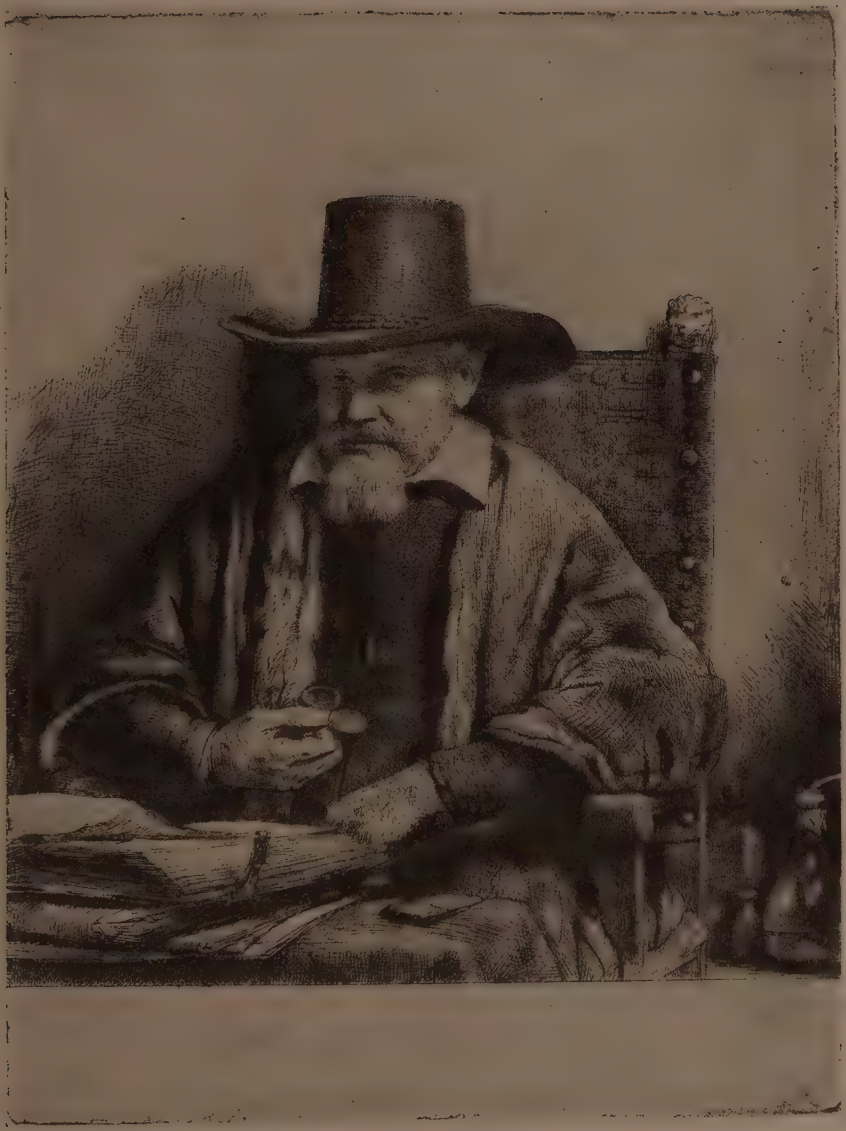
64. Die drei Kreuze

65. Der blinde Tobias

66. Christus, dem Volke vorgestellt. (Im Querformat. Vierter Zustand)

67. Christus in Emmaus. (Die grosse Platte)

68. Janus Lutma der Ältere



69. Arnoldus Tholinx

70. Der Rattengiftverkäufer

71. Christus treibt die Händler aus dem Tempel

72. Der Tod der Maria

73. Mann mit Halskette und Kreuz

74. Die Windmühle

75. Die Landschaft mit den drei Bäumen

76. Die Brücke

77. Jan Six

78. Medea

79. Der Triumph des Mardochäus

80. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft

81. Die Darstellung im Tempel. (Im Hochformat)

82. Jupiter und Antiope

83. Der ältere Haaring

84. Landschaft mit Kanalbrücke

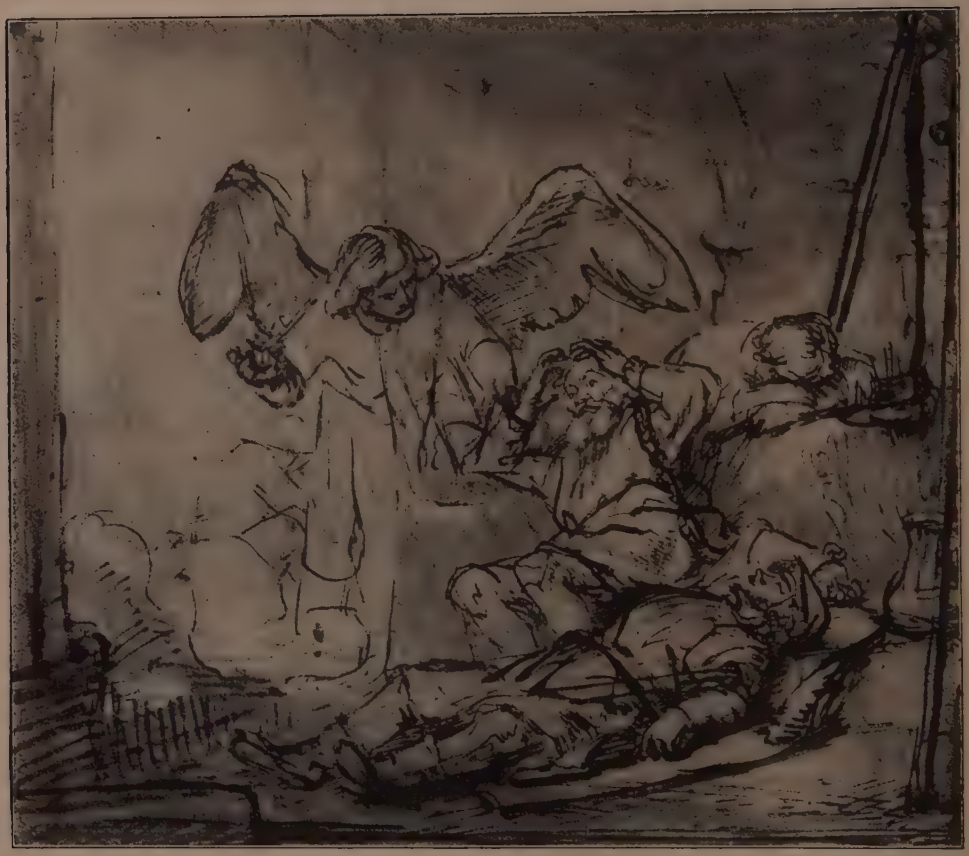
85. Der Skelettreiter

86. Christus und die Samariterin

87. Studie zum Ganymed

88. Saskia

89. Jugendliches Selbstbildnis



90. Befreiung Petri

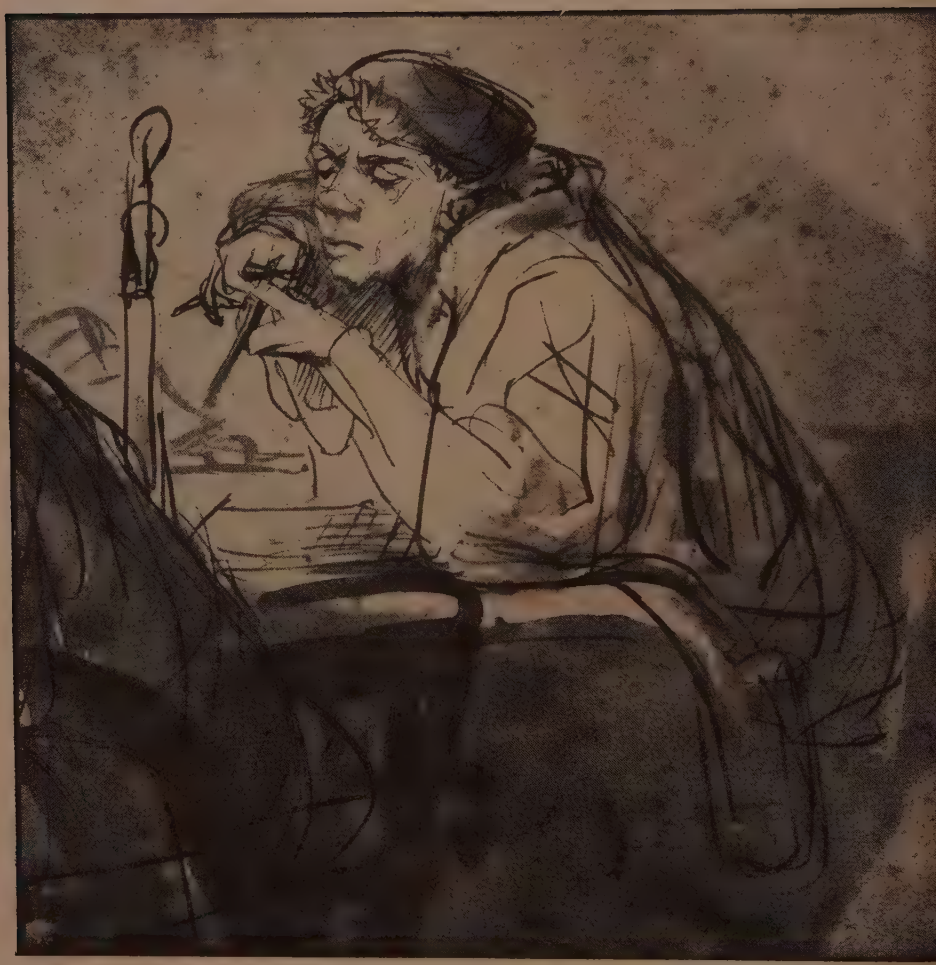
91. Jakob und Rahel

92. Gottvater erscheint Abraham

93. Susanne und die beiden Alten

94. Rembrandts Atelier

95. Stadtansicht



96. Der Federschneider

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

a) GEMÄLDE

1. Simeon im Tempel. 1631. Haag, Mauritshuis. Auf Holz. H. 0,60 m, Br. 0,48 m.

2. Die Anatomie des Professor Tulp. 1632. Haag, Mauritshuis. Auf Leinwand. H. 1,625 m, Br. 2,165 m.

3. Christus und die Jünger in Emmaus. 1648. Paris, Louvre. Auf Holz. H. 0,68 m, Br. 0,65 m.

4. Josephs blutiger Rock. Um 1650. Petersburg, Eremitage. Auf Leinwand. H. 1,545 m, Br. 1,68 m.

5. Die Nachtwache. 1642. Amsterdam, Rijksmuseum. Auf Leinwand. H. 3,65 m, Br. 4,38 m.

6. Das Selbstbildnis mit der Sturmhaube. 1634. Kassel, Kgl. Galerie. Auf Holz. H. 0,79 m, Br. 0,64 m.

7. Der Engel verlässt Tobias. 1637. Paris, Louvre. Auf Holz. H. 0,68 m, Br. 0,52 m.

8. Danaë. 1636. Petersburg, Eremitage. Auf Leinwand. H. 1,85 m, Br. 2,03 m.

9. Bathseba bei der Toilette. 1643. Haag, Baron Steengracht. Auf Holz. H. 0,62 m, Br. 0,81 m.

10. Männliches Bildnis. 1637. Petersburg, Eremitage. Auf Holz. H. 0,97 m, Br. 0,665 m.

11. Selbstbildnis. Um 1668. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Sammlung von Carstanjen). Auf Leinwand. H. 0,82 m, Br. 0,63 m.

12. Die Syndici der Tuchhändler. 1661. Amsterdam, Rijksmuseum. Auf Leinwand. H. 1,85 m, Br. 2,74 m.

13. Simsons Hochzeit. 1638. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Auf Leinwand. H. 1,265 m, Br. 1,755 m.

14. Der Geldwechsler. 1627. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Auf Holz. H. 0,32 m, Br. 0,42 m.

15. Der Apostel Paulus. Um 1629—1630. Nürnberg, Germanisches Museum. Auf Holz. H. 0,47 m, Br. 0,39 m.

16. Christus und die Jünger in Emmaus. Um 1629. Paris, Musée André-Jacquemart. Auf Holz. H. 0,39 m, Br. 0,42 m.

17. Die heilige Familie. 1631. München, Alte Pinakothek. Auf Leinwand. H. 1,93 m, Br, 1,30 m.

18. Bildnis des Nicolaus Ruts. 1631. New York, Sammlung Pierpont Morgan. Auf Holz. H. 1,20 m, Br. 0.90 m.

19. Angebl. Bildnis des Schreib- und Rechenlehrers Coppenol. Um 1632—1633. Kassel, Königl. Galerie. Auf Leinwand. H. 1,90 m, Br. 0,78 m.

20. Bildnis des Jan Pellicorne mit seinem Sohne Caspar. Um 1632. London, Wallace-Collection. Auf Leinwand. H. 1,53 m, Br. 1,21 m.

21. Bildnis der Gattin des Jan Pellicorne mit ihrer Tochter. 1632. London, Wallace-Collection. Auf Leinwand. H. 1,53 m, Br. 1,21 m.

22. Bildnis des Martin Day. 1634. Paris, Sammlung Baron Gustave de Rothschild. Auf Leinwand. H. 2,07 m, Br. 1,32 m.

23. Bildnis der Machteld van Doorn. 1634. Paris, Sammlung Baron Gustave de Rothschild. Auf Leinwand. H. 2,07 m, Br. 1,32 m.

24. Selbstbildnis. 1629. Haag, Mauritshuis. Auf Holz. H. 0,375 m, Br. 0,29 m.

25. Selbstbildnis. 1640. London, National-Gallery. Auf Leinwand. H. 0,975 m, Br. 0,79 m.

26. Selbstbildnis. Um 1631. Braunschweig, Herzogl. Galerie. Auf Holz. H. 0,63 m, Br. 0,47 m.

27. Der Philosoph. 1633. Paris, Louvre. Auf Holz. H. 0,29 m, Br. 0,33 m.

28. Bildnis des Künstlers und seiner Gattin Saskia. Um 1634—35. London, Buckingham-Palace. Auf Leinwand. H. 1,53 m, Br. 1,955 m.

29. Ein geschlachteter Ochse. 1655. Paris, Louvre. Auf Holz H. 0,94 m, Br. 0,67 m.

30. Die Blendung Simsons. 1636. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut. Auf Leinwand. H. 2,38 m, Br. 2,87 m.

31. Das Opfer Manoahs. 1641. Dresden, Königl. Gemäldegalerie. Auf Leinwand. H. 2,42 m, Br. 2,83 m.

32. Pallas Athene.[1] Um 1655. Petersburg, Eremitage. Auf Leinwand. H. 1,17 m, Br. 0,91 m.

33. Landschaft. Um 1638. Braunschweig, Herzogl. Museum. Auf Holz. H. 0,52 m, Br. 0,72 m.

34. Landschaft mit Ruinen auf dem Berge. Um 1650. Kassel, Königl. Galerie. Auf Holz. H. 0,66 m, Br. 0,86 m.

35. Susanna und die beiden Alten. 1647. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Auf Holz. H. 0,76 m, Br. 0,91 m.

36. Bildnis des Predigers J. C. Sylvius. 1645. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Sammlung von Carstanjen). Auf Leinwand. H. 1,30 m, Br. 1,10 m.

37. Allegorie auf den westphälischen Frieden („Die Eintracht des Landes"). 1648. Rotterdam, Boymans Museum. Auf Holz. H. 0,74 m, Br. 1,00 m.

38. Der barmherzige Samariter. 1648. Paris, Louvre. Auf Leinwand. H. 1,14 m, Br. 1,35 m.

39. Christus und Magdalena. 1651. Braunschweig, Herzogl. Galerie. Auf Leinwand. H. 0,65 m, Br. 0,79 m.

40. Bildnis der Hendrickje Stoffels. Um 1652. Paris, Louvre. Auf Leinwand. H. 0,72 m, Br. 0,60 m.

41. Badende Frau. 1654. London, National-Gallery. Auf Holz. H. 0,61 m, Br. 0,455 m.

---

[1] So lautet der offizielle Titel des Bildes. In Wahrheit ist diese Gestalt eine nur wenig veränderte eigenhändige Wiederholung der Figur des Konsuls Fabius Maximus aus dem großen gleichnamigen Gemälde bei Charles Sedelmayer zu Paris.

42. Bathseba im Bade. 1654. Paris, Louvre. Auf Leinwand. H. 1,42 m, Br. 1,42 m.

43. Jakobs Segen. 1656. Kassel, Königl. Galerie. Auf Leinwand. H. 1,74 m, Br. 2,09 m.

44. Rückkehr des verlorenen Sohnes. Um 1668—69. Petersburg, Eremitage. Auf Leinwand. H. 2,62 m, Br. 2,05 m.

45. Geisselung Christi. 1668. Darmstadt, Großherzogl. Museum. Auf Leinwand. H. 0,94 m, Br. 0,73 m.

46. Rembrandt in Landsknechtstracht. 1650. Cambridge, Fitz William-Museum. Auf Holz. H. 1,26 m, Br. 1,03 m.

47. Bildnis des Jan Six. 1654. Amsterdam, Sammlung Six. Auf Leinwand. H. 1,12 m, Br. 1,02 m.

48. Der Evangelist Matthäus. 1661. Paris, Louvre. Auf Leinwand. H. 0,96 m, Br. 0,81 m.

49. Die Judenbraut. Um 1668. Amsterdam, Rijksmuseum. Auf Leinwand. H. 1,18 m, Br. 1,64 m.

50. Familienbild. Um 1668—69. Braunschweig, Herzogl. Galerie. Auf Leinwand. H. 1,26 m, Br. 1,67 m.

51. David vor Saul. Um 1665. Haag, Mauritshuis. Auf Leinwand. H. 1,305 m, Br. 1,64 m.

52. Pilatus, sich die Hände waschend. Um 1665. New York, B. Altmann. Auf Leinwand. H. 1,25 m, Br. 1,63 m.

53. Der Mann mit dem Falken. 1643. London, Duke of Westminster. Auf Leinwand. H. 1,13 m, Br. 0,97 m.

54. Die Dame mit dem Fächer. 1643. London, Duke of Westminster. Auf Leinwand. H. 1,13 m, Br. 0,97 m.

55. Studie nach einer jungen Frau (Hendrickje Stoffels). Um 1652. Basildon Park, Charles Morrison. Auf Leinwand. H. 1,00 m, Br. 0,836 m.

56. Eine lesende Alte. Um 1654. London, Duke of Buccleuch. Auf Leinwand. H. 0,80 m, Br. 0,66 m.

57. Titus, Rembrandts Sohn. Um 1657. London. Wallace-Collection. Auf Leinwand. H. 0,675 m, Br. 0,61 m.

58. Margarete van Bilderbeecq. 1633. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut. Auf Holz. H. 0,67 m, Br. 0,56 m.

59. Bildnis der Hendrickje Stoffels. Um 1658–59. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Auf Leinwand. H. 0,86 m, Br. 0,65 m.

60. Jakob erhält Josephs blutigen Rock. Um 1650. London, Earl of Derby. Auf Leinwand. H. 1,22 m, Br. 0,97 m.

b) RADIERUNGEN

61. Ansicht von Omval. 1645.

62. Christus, die Kranken heilend. (Das „Hundertguldenblatt".) Um 1650.

63. Faust. Um 1652.

64. Die drei Kreuze. 1653.

65. Der blinde Tobias. 1651.

66. Christus, dem Volke vorgestellt. (Im Querformat. Vierter Zustand.) 1655.

67. Christus in Emmaus. (Die große Platte.) 1654.

68. Bildnis des Janus Lutma der Ältere. 1656.

69. Bildnis des Arnoldus Tholinx. Um 1656.

70. Der Rattengiftverkäufer. 1632.

71. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. 1635.

72. Der Tod der Maria. 1639.

73. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641.

74. Die Windmühle. 1641.

75. Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643.

76. Die Brücke. 1645.

77. Bildnis des Jan Six. 1647.

78. Medea. (Fünfter Zustand.) 1648.

79. Der Triumph des Mardochäus. Um 1640.
80. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Um 1653.
81. Die Darstellung im Tempel. (Im Hochformat.) Um 1654.
82. Jupiter und Antiope. 1659.
83. Bildnis des älteren Haaring. Um 1655.

c) ZEICHNUNGEN

84. Landschaft mit Kanalbrücke. Wien, Albertina.
85. Der Skelettreiter. Darmstadt, Kupferstich-Kabinett.
86. Christus und die Samariterin. Wien, Albertina.
87. Studie zum Ganymed. Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett.
88. Saskia. Berlin, Kgl. Kupferstich-Kabinett.
89. Jugendliches Selbstbildnis. London, British Museum.
90. Befreiung Petri. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut.
91. Jakob und Rahel. Wien, Albertina.
92. Gottvater erscheint Abraham. Wien, Albertina.
93. Susanne und die beiden Alten. Budapest, National-Galerie.
94. Rembrandts Atelier. Paris, Louvre.
95. Stadtansicht. Paris, Louvre.
96. Der Federschneider. Weimar, Großherzogl. Museum.

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

S0-BRD-092